
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01496866 3

Leçons sur l'Art Egyptien

Edition Provisoire

LEÇONS

SUR

L'ART ÉGYPTIEN

PAR

JEAN CAPART

MEMBRE CORRESPONDANT DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE.
CHARGÉ DE COURS D'ÉGYPTOLOGIE A L'UNIVERSITÉ DE LIÉGE.
PROFESSEUR A L'INSTITUT SUPÉRIEUR D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE LIÉGE.
CONSERVATEUR ET SECRÉTAIRE DES MUSÉES ROYAUX DU CINQUANTENAIRE, A BRUXELLES.



LIÉGE
IMPRIMERIE H. VAILLANT-CARMANNE
4, PLACE SAINT-MICHEL

1920

A mon Collègue et Ami

Jean DE MOT

tué à Passchendaele le 5 Octobre 1918.

—

L'Antiquité grecque n'était pas pour lui une chose morte, que l'on admire pour l'avoir trouvée belle à l'analyse, mais il la percevait et la sentait comme un principe de vie et d'action.

L'enchantement du Parthénon avait agi sur lui avec toute sa force, et c'est ainsi qu'après une vie consacrée à faire goûter aux autres la beauté grecque il a su mourir pour la Patrie, comme autrefois mouraient les héros de l'Hellade.

———

PRÉFACE

Je crois utile d'exposer au lecteur la genèse de ce livre.

Un arrêté royal du 26 octobre 1903 instituait à l'Université de Liége un ensemble de cours d'art et d'archéologie, préparant les élèves aux grades de candidat, de licencié et de docteur en art et archéologie. La même année j'étais chargé, indépendamment de mon cours d'égyptologie, de la partie du cours d'histoire de l'art comprenant les origines de l'art et l'art oriental. En même temps un institut privé, subsidié par l'Etat, se fondait à Bruxelles pour donner aux personnes habitant la capitale un enseignement d'art semblable à celui que l'on créait à l'Université de Liége. Le Comité de cet institut me pria de répéter à Bruxelles les cours que je donnais à l'Université de Liége.

Pendant les premières années d'enseignement, j'avais divisé la matière de la façon suivante : trois leçons étaient consacrées aux origines ethnographiques de l'art, une quinzaine à l'art égyptien et enfin dix-huit à vingt leçons à l'art oriental hors d'Egypte : c'était le programme des deux années de candidature. Petit à petit, je fus amené à modifier cette répartition et je consacrai dorénavant de vingt-cinq à trente leçons à l'art égyptien sur un total d'environ quarante.

Lorsque les étudiants arrivaient à la licence, ils avaient l'obligation de choisir la partie de l'histoire de l'art dans laquelle ils entendaient se spécialiser, et dorénavant leur programme comprenait ou bien un ensemble de cours consacrés à une même période de l'art ou un ensemble de cours consacrés, par exemple, à l'architecture, à la sculpture, aux arts industriels, etc., de toutes les époques de l'histoire de l'art. Ces cours de licence m'ont amené, dès 1905, à donner des cours sur des sujets particuliers. Je citerai par exemple l'architecture égyptienne, les grands temples de l'Egypte pharaonique, les statues de l'Ancien Empire, la sculpture de la XVIIIe dynastie, l'art d'Aménophis IV, les scènes figurées des tombeaux de l'Ancien Empire, l'analyse et la critique de manuels d'archéologie égyptienne, etc. L'examen de licence comportant un travail écrit à soumettre à chacun des professeurs, j'eus l'occasion de faire faire aux

élèves des recherches de détail. En voici quelques exemples : l'anatomie des statues de l'Ancien Empire, l'analyse des groupes de la même époque, la forme des yeux sur les statues, les portraits d'Amenemhat III, les canons de l'art égyptien, l'analyse de toutes les scènes de chasse et de pêche au marais, etc.

Entretemps, le Gouvernement avait institué aux Musées du Cinquantenaire à Bruxelles des cours pratiques d'archéologie, où j'ai eu l'occasion de traiter également des questions d'art égyptien, mais prises sous un aspect particulier, différant de celui auquel m'obligeaient les programmes d'histoire de l'art.

Pendant toutes ces années, je me suis astreint à ne pas fixer mon enseignement par la rédaction précise des différentes leçons, qui toutes étaient données d'après un schéma et des notes. C'est dire que j'ai été amené continuellement à modifier et à élargir mes leçons. Je puis bien avouer que je suis un peu honteux, maintenant, quand je pense à l'insuffisance des notions que je donnais à mes premiers élèves, et que je puisais cependant aux meilleures sources qui étaient alors à ma disposition.

La première année j'avais environ trois cent cinquante clichés de projection, servant à l'illustration du cours. Petit à petit cette série s'est enrichie, au point de constituer un matériel scientifique fort considérable puisque je dispose actuellement de près de trois mille documents, qui ont été utilisés dans toutes les leçons des différents degrés mentionnés ci-dessus.

J'avais pu notamment y incorporer de nombreux matériaux inédits, recueillis au cours de quatre voyages en Egypte et de nombreux séjours dans les grandes collections égyptologiques d'Europe.

Lorsque la guerre éclata tous nos cours furent d'abord arrêtés, puis au bout d'un an les Cours d'art et d'archéologie de Bruxelles et les Cours d'archéologie pratique du Cinquantenaire ont recommencé, mais avec certaines modifications. Les professeurs, ne désirant pas avantager les jeunes gens restés en Belgique au détriment de ceux qui avaient rejoint l'armée, avaient décidé de donner des leçons qui ne correspondraient pas exactement aux matières prévues par les programmes normaux. C'est ainsi que je fus amené à donner plusieurs cours établis sur une base plus complète que l'enseignement régulier de la candidature.

C'est dans ces circonstances, au cours de l'hiver 1916-1917, que je fus invité par le R. F. Denis, directeur de l'école Saint-Luc de

Molenbeek-lez-Bruxelles, à exposer aux élèves de son école l'histoire de l'art égyptien. J'acceptai à la condition de pouvoir régler mon programme comme je le jugerais bon, et voici de quelle manière je procédai. J'ai commencé par établir les grandes divisions du sujet, comportant une introduction générale et des parties successives, consacrées aux périodes principales de l'art égyptien. Chacune de ces divisions a été ensuite subdivisée en une série de chapitres. J'ai alors disposé mes documents photographiques en un ordre systématique comme s'il s'agissait de les montrer tous et, procédant ensuite par élimination, j'ai réduit le nombre de ces clichés à la quantité voulue pour chaque leçon. J'ai pensé que l'occasion pouvait être favorable de rédiger le cours et de répondre ainsi au désir qui m'avait été manifesté depuis longtemps par un grand nombre de mes élèves. Je donnai la première leçon dans la dernière semaine d'octobre 1916 et, au sortir de celle-ci, après l'expérience de la leçon publique, en ayant sous les yeux mes notes et mes clichés, j'en ai dicté le texte à Mlle Marie Paul, attachée du Secrétariat des Musées. Les dictées se sont succédé régulièrement pendant des mois, jusqu'au 13 juin 1917. Le manuscrit, établi de la sorte, n'était évidemment qu'un premier jet et il a fallu le soumettre à de nombreuses corrections. Celles-ci ont été grandement aidées par la collaboration si dévouée d'un de mes élèves, le R. P. H. Louette, qui montrait tant d'intérêt sympathique à voir l'achèvement de mon travail et qui, malheureusement, devait tomber sous les coups d'un fou, en décembre 1919, sans avoir pu le voir terminé.

Dès que le texte fut prêt, je me préoccupai de l'illustration et des notes bibliographiques. Bon nombre de dessins furent exécutés et au moment de l'armistice j'avais l'espoir de pouvoir bientôt m'occuper de l'édition. Ma désillusion a été grande de constater que j'avais fait un rêve impossible à réaliser et qu'il fallait renoncer, pendant longtemps peut-être, à publier mes leçons avec toute la documentation nécessaire. Ne pouvant me résigner à laisser dormir mon travail, en attendant des temps meilleurs j'ai examiné la question de savoir s'il ne serait pas possible de publier d'abord, en une édition provisoire, le texte seulement, en renvoyant le lecteur pour l'illustration aux séries déjà nombreuses de documents que j'avais publiés dans mes différents ouvrages. Ce n'était qu'un pis aller et je ne me dissimule pas les inconvénients graves que présente un tel système ; mais, comme plusieurs personnes consultées à ce sujet m'ont encouragé

à agir de la sorte, je me hasarde à publier mon travail de cette manière.

Je prie le lecteur de ne pas perdre de vue que la rédaction actuelle date de l'hiver 1916-17, à une époque où j'étais dans l'impossibilité — par l'occupation allemande en Belgique — de consulter la littérature scientifique publiée en France, en Angleterre et en Amérique depuis le mois d'août 1914.

Je regrette vivement que les difficultés d'ordre pratique ne m'aient pas permis d'imprimer, dans cette édition provisoire, toutes les notes bibliographiques qui devraient constamment accompagner et soutenir le texte. Si je n'avais peur de paraître me vanter, je voudrais dire que je crois avoir lu tout ce qui a été publié sur l'art égyptien jusqu'en 1914. Si donc on reconnaît, à la lecture de mes leçons, des idées exprimées par d'autres auteurs, on peut assurer certainement que c'est chez eux que je les ai puisées. S'il y a, au contraire, des théories et des idées qui semblent nouvelles, j'entends en assumer toute la responsabilité. Je voudrais pouvoir dire que je n'en ai exprimé aucune pour laquelle je ne sois à même de fournir une démonstration appuyée sur des documents. Si l'un ou l'autre de mes lecteurs désirait une explication complémentaire sur ces points, je serais toujours disposé à lui envoyer les références précises, tenues en réserve pour l'édition définitive.

On m'a demandé pourquoi je n'avais pas donné à mon livre le titre d'Histoire de l'art égyptien. Voici ma réponse. Notre connaissance de l'art de l'ancienne Egypte est encore loin d'être suffisante pour tenter de faire une telle histoire. Les difficultés qui s'y opposent peuvent être classées en deux groupes : difficultés externes et difficultés internes. Parmi les difficultés externes je souligne volontiers les suivantes : nos séries sont fort incomplètes, elles dérivent de la bonne chance des fouilleurs ; une seule cachette comme celle de Karnak renouvelle entièrement le sujet, mais sans apporter cependant des documents pour toutes les périodes. Les objets découverts sont dispersés dans les musées du monde entier et celui qui voudrait étudier par exemple, la tombe memphite d'Horemheb devrait visiter au moins cinq ou six villes d'Europe. Dans les musées, les objets sont souvent accumulés sans critique et les conservateurs des collections n'ont pas pu, le plus souvent, classer séparément les documents de qualités artistiques différentes. Alors que dans toutes les grandes villes il est possible d'étudier systématiquement le développement de l'art grec sur la base d'une bonne collection de moulages, il n'existe encore

nulle part un grand musée de moulages égyptiens. Les publications sont insuffisantes, basées sur des dessins maladroits, les photographies n'ont pas été prises d'une manière qui permette les comparaisons. Une masse considérable de pièces de premier ordre ne sont pas encore publiées. Combien de statues que Champollion décrivait dans ses lettres au duc de Blacas, au lendemain de sa géniale découverte, combien de statues provenant des fouilles de Mariette, restent inédites jusqu'à l'heure présente ? Le Musée de Turin, le Louvre, le British Museum, et tant d'autres collections, tiennent en réserve des matériaux d'étude des plus précieux.

Les difficultés internes ne sont pas moindres. Nous manquons absolument de traditions littéraires sur les œuvres. A peu près toutes sont restées anonymes. L'étude critique des monuments permet de montrer les différences de qualité considérables entre les documents d'une même date et quelquefois même entre des statues sorties d'une même tombe. Nous sommes constamment troublés par le terrible problème des usurpations : les rois effacent les inscriptions de leurs prédécesseurs immédiats ou lointains et s'approprient leurs œuvres sans scrupule. De grands personnages n'hésitent pas à réemployer des statues de dates extrêmement diverses. Les Egyptiens se sont montrés singulièrement conservateurs; ils copient scrupuleusement les modèles établis par les ancêtres, à tel point que l'on pourrait peut-être soutenir que l'histoire de l'art égyptien est exactement l'histoire de diverses déviations en partant d'un très ancien idéal de perfection.

Dans ces conditions, il faut chercher à se convaincre tout d'abord de la limitation de nos tâches présentes. Commençons par examiner d'une manière plus critique l'origine des différents documents. Les circonstances de la découverte de certaines pièces par des explorateurs modernes, permettent parfois de tirer des conclusions intéressantes au sujet de documents trouvés à une époque où les fouilleurs étaient moins précis dans leurs méthodes. Nous devons chercher à grouper les monuments, ce qui est parfois possible grâce à des indications généalogiques. Méfions-nous des attributions fantaisistes de soi-disant portraits à tel ou tel roi, ce qui, bien souvent, n'a pas d'autre résultat que de compliquer les problèmes qui se posent à nous. Prenons garde de nous laisser induire en erreur par des idées préconçues. Pour ne citer qu'un seul exemple, je pense que les trois premières dynasties n'ont rien de véritablement archaïque et que c'est avant cette période que nous devrons rechercher les origines véritables de

l'art pharaonique. Quand nous avons établi un fait d'une façon indiscutable, tâchons d'en déduire les conséquences logiques, même si celles-ci devraient renverser les idées généralement admises. Il me semble que l'on peut prouver la date très ancienne du début de l'art pharaonique par l'examen des formes des hiéroglyphes, témoignant de l'emploi régulier de la plupart des conventions que le dessin égyptien suivra à tous les âges.

Dans l'état actuel des découvertes archéologiques, les vrais débuts de l'art égyptien restent hors de notre atteinte et il n'est pas exagéré de dire qu'il nous faudra patiemment attendre, et longtemps peut-être, le résultat des recherches de l'avenir avant d'oser écrire une véritable Histoire de l'art égyptien.

Je termine cette préface en formulant le vœu que mes lecteurs voudront bien excuser, par les circonstances actuelles, la forme imparfaite sous laquelle je leur livre mon travail. Une des raisons qui m'a encouragé particulièrement à le faire néanmoins, c'est que j'espère qu'ils me permettront, par leurs remarques et leurs conseils, de préparer une édition meilleure qui bénéficiera de toutes les contributions que je réclame de leur bienveillance.

Mars 1920.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Art = L'Art Egyptien. Choix de documents accompagnés d'indications bibliographiques.
Première série, planches 1 à 100. Bruxelles, 1909.
Deuxième série, planches 101 à 200. Bruxelles, 1911.

Débuts = Les Débuts de l'Art en Egypte. Bruxelles, 1904.

Origines = Les Origines de la Civilisation Egyptienne. Bruxelles, 1914.

Recueil = Recueil de Monuments Egyptiens.
Première série. Planches 1 à 50. Bruxelles, 1902.
Deuxième série. Planches 51 à 100. Bruxelles, 1905.

Rue de Tombeaux = Une rue de Tombeaux à Saqqarah. Bruxelles, 1907.

Temple de Séti Ier = Abydos. Le Temple de Séti Ier. Bruxelles, 1912.

I[re] PARTIE

Introduction générale

CHAPITRE I

LE PAYS

SES ASPECTS CARACTÉRISTIQUES

L'Introduction naturelle à des leçons sur l'art égyptien, est l'étude, au moins sommaire, des conditions physiques du pays. Sans vouloir exagérer l'influence du milieu sur les productions artistiques, il est cependant nécessaire de se rendre compte des principales particularités de la vallée du Nil, et de montrer en quoi cette région diffère essentiellement de la plupart des autres contrées.

Il n'est pas . uestion de répéter ici des pages d'un manuel de géographie physique, ou moins encore de transcrire les notices générales d'un guide du voyageur en Egypte. Mieux vaut chercher à donner une impression aussi nette que possible des divers aspects de la vallée du Nil qui, dans l'ensemble, a changé bien peu depuis l'Antiquité.

Jetons cependant un coup d'œil sur une carte de l'Egypte. A travers les grandes régions désertiques du N.-E. de l'Afrique, le Nil constitue une gigantesque oasis, excessivement allongée, que l'on peut diviser en deux parties principales : l'estuaire, en forme de triangle que l'on appelle le Delta, et le cours du fleuve, qui s'étend profondément vers l'intérieur de l'Afrique. Le Delta est appelé la Basse-Egypte ; le cours proprement dit jusqu'à la première cataracte, la Haute-Egypte.

L'Egypte est située au point de contact de trois mondes : à sa frontière nord, elle est en relation avec le bassin oriental de la Méditerranée ; à la frontière est du Delta, elle touche à l'Asie et, par le cours du fleuve, elle offre une voie de pénétration vers les régions d'Afrique.

Les frontières naturelles du nord, de l'est et de l'ouest (désert de Libye ou du Sahara) n'ont jamais pu se modifier. La frontière

du sud, au contraire, remonte de plus en plus le cours du Nil, en même temps que la puissance des rois d'Egypte s'étend à des régions plus reculées. La première cataracte, dans la région d'Assouan, constitue cependant, d'une manière générale, la frontière de l'Egypte propre vers le sud. Les Pharaons de l'Ancien Empire la franchissent rarement ; ceux du Moyen Empire conquièrent la Basse-Nubie ; plus tard, la domination égyptienne s'étend à la Haute-Nubie et même au Soudan.

La description de l'Egypte a été faite souvent par les voyageurs anciens, grecs et romains, par les Arabes du Moyen âge et par de nombreux écrivains à l'époque moderne.

Rappelons d'abord la formule frappante et brève par laquelle Hérodote définissait l'Egypte « un don du Nil ». On pourrait croire que le général arabe Amrou, qui conquit l'Egypte en 640 de notre ère, connaissait la définition d'Hérodote et qu'il en donnait le commentaire dans sa lettre au Kalife Omar : « O prince » des fidèles, peins-toi un désert aride et une campagne magni- » fique au milieu de deux montagnes : voilà l'Egypte. Toutes » ses productions et toutes ses richesses, depuis Assouan jusqu'à » Meneha, viennent d'un fleuve béni, qui coule avec majesté » au milieu du pays. Le moment de la crue et la retraite de ses » eaux sont aussi réglées par le cours du soleil et de la lune ; » il y a une époque de l'année où toutes les sources de l'univers » viennent payer à ce roi des fleuves le tribut auquel la Providence » les a soumises envers lui. Alors, les eaux augmentent, sortent » de son lit et couvrent toute la face de l'Egypte pour y déposer » le limon productif. Il n'y a plus de communication d'un village » à l'autre que par le moyen des barques, aussi nombreuses que » les feuilles des palmiers. Lorsque, ensuite, arrive le moment » où ses eaux cessent d'être nécessaires à la fertilité du sol, le » fleuve docile rentre dans les bornes que le destin lui a prescrites, » pour laisser recueillir les trésors qu'il a cachés dans le sein de » la terre. Un peuple protégé du ciel, et qui, comme l'abeille, » ne semble destiné qu'à travailler pour les autres, sans profiter » lui-même du fruit de ses sueurs, ouvre légèrement la surface » de la terre et y dépose des semences que fécondera Celui qui » fait croître et mûrir les moissons. Le germe se développe, » la tige s'élève, l'épi se forme par le secours d'une rosée qui sup-

» plée aux pluies et qui entretient l'humidité féconde dont le sol » est pénétré ; puis, à la plus abondante récolte succède de nouveau » la stérilité. C'est ainsi, ô prince des fidèles, que l'Egypte offre » tour à tour l'image d'un désert poudreux, d'une plaine liquide, » d'un marécage noir et limoneux, d'une verdoyante prairie, » d'un parterre orné de fleurs et d'un guéret couvert de moissons » dorées ».

Un savant moderne, Gaston Maspero, a donné, dans sa grande Histoire des peuples de l'Orient classique, une description précise des divers aspects du Nil. Peu de voyageurs avaient eu l'occasion de parcourir l'Egypte dans tous ses coins et recoins d'une manière aussi parfaite que Maspero. Directeur général du service des Antiquités, il avait la mission de veiller personnellement aux ruines et aux fouilles. Chaque année, il avait à cœur de faire un voyage d'inspection, qui lui donnait l'occasion de revoir toujours à nouveau les rives du fleuve, de compléter et de contrôler ainsi les impressions qu'il avait ressenties. C'est pourquoi son témoignage, particulièrement important, permet de négliger la masse des descriptions, pour ne retenir que les traits principaux de la sienne.

Voici d'abord comment il a caractérisé les deux parties principales de l'Egypte. Après avoir signalé les trois bouches principales du Nil, qui se jettent dans la mer, en divisant le Delta en deux secteurs à peu près égaux, Maspero s'exprime de la façon suivante : « Les trois grandes voies sont réunies par un lacis de » rivières artificielles, de canaux, de fossés, les uns naturels, » les autres creusés à main d'homme, qui s'envasent, se ferment, » se rouvrent, se déplacent sans interruption, se ramifient en » veines innombrables à la surface du sol, répandant partout » la vie et la fécondité. Le réseau se rétrécit et se simplifie à » mesure qu'on s'élève vers le sud, la terre noire et les cultures » s'amoindrissent, la ligne fauve du désert apparaît, les montagnes » de Libye et d'Arabie se relèvent, se rapprochent, resserrant » de plus en plus l'horizon : au point où l'on dirait qu'elles vont » se réunir, le Delta finit et la véritable Egypte commence. C'est » une simple bande de terre végétale, tendue du nord au sud » entre deux régions de sécheresse et de désolation, une oasis » allongée au bord du Nil, créée par lui, nourrie par lui. Deux

» rangées de hauteurs presque parallèles la pressent et se pour-
» suivent sur tout son parcours, à la distance moyenne de 20 kilo-
» mètres ».

Voici maintenant sa description des rives mêmes du fleuve :
« Il file d'un jet puissant et régulier, sous des berges noires
» taillées droites dans le terreau d'alluvion. Des bois légers de
» dattiers, des bouquets d'acacias et de sycomores, des carrés
» d'orge ou de blé, des champs de fève ou de bersim, çà et là une
» coulée de sable que le moindre vent soulève en tourbillons,
» et sur le tout, un grand silence, interrompu à peine par des
» cris d'oiseaux ou par un chant de rameurs dans une barque
» qui passe... Le même paysage recommence et recommence
» pendant des journées. Partout les mêmes bois alternant avec
» les mêmes champs qui verdoient ou poudroient au soleil, selon
» la saison : le Nil déroule du même mouvement ses méandres
» semés d'îles et ses berges abruptes ; les villages succèdent aux
» villages, à la fois riants et sordides sous leur couronne de feuil-
» lages ».

Cette vue d'ensemble peut se préciser par l'examen de sites différents, montrant successivement les aspects les plus caractéristiques du paysage égyptien.

Regardons d'abord le cours du fleuve même et prenons-le à son entrée en Egypte, dans la région d'Assouan, près de la fameuse île de Philae. Les eaux calmes et tranquilles formaient autrefois, avant la construction du barrage d'Assouan, un encadrement merveilleux à la petite île, couverte des temples de la déesse Isis, comparée à un grand bateau sacré, naviguant au milieu d'un fleuve. Mais ce site merveilleux a perdu la plus grande partie de son charme.

Bientôt, en aval de l'île de Philae, le mouvement des eaux se précipite en une chute de plus en plus rapide et le fleuve exécute par plusieurs chenaux, les bonds successifs que l'on a dénommés pompeusement la cataracte.

Lorsqu'on escalade un des îlots rocheux qui encombrent le cours du fleuve, l'horizon se découvre et s'étend vaste et morne. Partout l'œil ne voit que des îles et des masses granitiques entre lesquelles les eaux cherchent leur chemin. De rares palmiers animent de place en place ce paysage autrement stérile et désert.

Bientôt cependant le fleuve se calme et dans la région de l'île d'Eléphantine, il a repris à peu près complètement sa tranquillité. A partir de cet endroit jusqu'à la mer, il déroulera ses flots paisiblement, s'étalant ou se resserrant suivant les particularités du profil de la vallée. Si, en quelques endroits, sa largeur le fait ressembler à un bras de mer, en d'autres, elle se resserre à l'instar d'un canal. Là où le Nil est peu profond, il est coupé parfois de grands bancs de sable entravant la navigation ; on les tourne par un étroit chenal, qui longe l'une ou l'autre rive.

Si, à quelques endroits, le fleuve côtoie directement la montagne, qui prend même, exceptionnellement, des allures de falaise, généralement les rives sont plates et désertes, garnies çà et là par un bois de palmiers.

Tous les ans, de juin à octobre, l'inondation fait sortir le fleuve de son lit ; la partie de la vallée inondée et dans laquelle se dépose le limon, dont les eaux sont chargées, constitue ce qu'on pourrait appeler l'Egypte véritable, par opposition au désert.

Voyons, en différents points de la vallée, quels sont les résultats de ce régime particulier.

Si dans la région d'Assouan on se porte à quelque distance du fleuve, dans une gorge du désert, aux ruines du couvent de St-Siméon, et que, de là, on regarde le paysage, on saisit d'un coup un aspect extrêmement typique de l'Egypte. Dans la vallée desséchée, une coulée de sable se répand jusqu'au fleuve : sur la rive gauche du Nil, le désert est donc maître absolu. Passé le fleuve, une mince bande de terrain est occupée en majeure partie par la petite ville d'Assouan. Immédiatement au-delà, réapparaît le désert arabique, qui s'étend à perte de vue. Ici donc la vallée est réduite à extrêmement peu de chose.

A Thèbes, la plaine s'ouvre au contraire largement. Le voyageur installé à Louksor, sur la rive droite, verrait devant lui le fleuve large et tranquille ; sur la rive gauche la berge, s'élevant en pente douce, est abandonnée par les eaux, de jour en jour, au moment du retrait de l'inondation. Un peu au-delà de cette partie sablonneuse peu propre à la culture, on aperçoit la bande noire des terres limoneuses, ponctuée de groupes d'arbres ; puis immédiatement après se dresse la montagne déserte.

Si le voyageur se reporte ensuite sur les premières pentes de

cette même montagne, à l'extrémité ouest de la vallée, il voit se dérouler, dans toute son ampleur, la vaste plaine thébaine. Aux pieds, les premières pentes de la montagne, criblée d'excavations, qui sont les anciens tombeaux. De place en place, quelques groupes d'habitations arabes. A la lisière du désert, s'élèvent les ruines majestueuses du grand temple de Ramsès II, connu sous le nom de Ramesseum. Un peu vers la droite, on aperçoit les deux colosses dits de Memnon, les statues qui précédaient le temple funéraire d'Aménophis III. Un canal d'irrigation traverse la plaine en diagonale et va rejoindre le Nil, mince bande brillante, vers le fond du tableau. Au-delà du fleuve, un étroit ruban noir représente la partie cultivée sur la rive droite, puis enfin, tout à fait à l'horizon, dans lequel elles se perdent en partie, s'élèvent les montagnes du désert arabique.

Le spectacle n'est pas très différent si l'on se transporte près de la pointe du Delta, par exemple à la hauteur de la grande nécropole de Saqqarah et d'Abousir.

Le problème qui se présenta dès l'origine aux populations de l'Egypte fut d'étendre toujours, le plus possible, les bienfaits de l'inondation, de conquérir sur le désert des territoires toujours plus vastes, en empêchant que le sable ne ravît aux agriculteurs les conquêtes qu'ils devaient aux travaux d'irrigation. L'œuvre des ingénieurs modernes ne fait que continuer en ce sens les traditions des plus anciens habitants. Une conséquence mérite d'être signalée dès maintenant. Les Egyptiens, extrêmement jaloux de ne laisser se perdre aucun espace de cette terre précieuse, ont reporté au désert les édifices consacrés au culte des morts.

Après avoir ainsi considéré le fleuve et la vallée, jetons un regard rapide sur les cultures et les agglomérations humaines.

Dans la Basse-Egypte, la plaine s'étend à l'infini. Riche des moissons les plus abondantes, mais d'un aspect extrêmement monotone, les champs succèdent aux champs, animés par quelques touffes de palmiers, parfois par un bois. De distance en distance, les villages se suivent, composés généralement d'un petit nombre d'habitations, réunis parfois par des routes ombragées d'arbres, dont le niveau dépasse à peine les cultures voisines.

Des canaux de plus en plus ramifiés pénètrent partout, les uns assez larges, circulant paresseusement entre des plantations

de palmiers ; les autres, plus étroits, véritables ruisseaux, se glissant à travers les villages.

Des machines hydrauliques permettent, en outre, d'élever l'eau des canaux et de la déverser sur les terres. La plus simple s'appelle le chadouf. C'est une espèce de balance à contrepoids, qui soulève un récipient plein d'eau, à la hauteur d'une rigole, dans laquelle, l'ouvrier qui manœuvre la machine, la déverse sans peine. L'invention est fort ancienne, car le chadouf est figuré sur les monuments pharaoniques.

Considérons maintenant quelques paysages caractéristiques des régions cultivées de la Haute-Egypte. Le pittoresque village de Kafr El Haram groupe ses maisons au pied du plateau de Gizé, sur lequel s'élèvent les grandes pyramides ; au-delà s'étend la plaine, à perte de vue, montrant de-ci de-là de grandes flaques d'eau, laissées par l'inondation en retrait. Au loin, un autre village se dissimule sous un groupe de palmiers.

Quand on se rend de la gare de Bédrechein à la nécropole de Saqqarah on traverse d'abord la région de Mit-Rahiné, dont les riches cultures s'étendent à perte de vue. Au pied même de la montagne désertique, le village de Saqqarah, qui a donné son nom à la région, s'étend sur les bords d'une grande mare, où s'ébattent des oies et des canards.

Le spectacle ne change pas beaucoup dans les diverses contrées de la Moyenne-Egypte. Dans la région d'Abydos, par exemple, on parcourt, depuis le Nil jusqu'à la montagne, des terres d'une merveilleuse fécondité et qui laissent voir, au moment de la récolte, l'humus qui dessèche et se fendille largement sous l'action du soleil. Cette terre de couleur foncée, tranche vivement sur le ton clair du désert et si les anciens Egyptiens ont appelé leur pays « la terre noire », ils en ont certainement choisi le caractère le plus frappant.

Le passage de la partie cultivée au désert se fait très brusquement, presque sans transition. On remarque cependant parfois de grands arbres qui s'élèvent vigoureusement en plein sable, comme une protestation contre la stérilité, mais leurs racines profondes puisent l'humidité dans les couches d'infiltration.

Le désert se confond, en réalité, avec la montagne, ou plutôt avec les deux chaînes de montagnes, que sépare le cours du

fleuve. La chaîne libyque suit la rive gauche, la chaîne arabique, la droite. Vers la Basse-Egypte le désert est plat et monotone, déroulant pendant des kilomètres ses dunes de sable. Au moment des pluies une maigre végétation dessine de véritables routes, sur lesquelles les caravanes trouvent l'alimentation nécessaire aux bêtes de transport. Remonte-t-on vers la Haute-Egypte, le désert s'étale souvent en pentes douces jusqu'à l'endroit où il rencontre la montagne, qui s'élève abrupte et parfois en terrasses. La nécropole d'Abydos offre à ce point de vue un aspect très caractéristique. Partout, au premier plan, le sol tourmenté, ravagé, laisse entrevoir sous le manteau de sable les ouvertures des puits, donnant accès aux chambres funéraires. L'horizon est barré par la montagne qui s'élève à quelque cent mètres au-dessus de la plaine, en grande masse, aux contours peu variés. A Thèbes, au contraire, les profils sont plus mouvementés ; les gradins successifs de la montagne sont plus découpés ; au-dessus de tout s'élève une pointe, qui fait songer à une pyramide naturelle, la « cime d'Occident », que les Anciens avaient divinisée. L'action du sable, chassé par le vent, a découpé le calcaire capricieusement, par exemple au-dessus du fameux temple de Deir-el-Bahari.

La montagne s'interrompt parfois brusquement, donnant accès à une vallée désertique : l'exemple le plus connu, sinon peut-être le plus typique, est la vallée des rois à Thèbes. Son trajet, long et sinueux, offre des coups d'œil extrêmement pittoresques, rappelant parfois les chaos de certaines vallées célèbres. En un point les anciens Egyptiens ont percé le seuil naturel d'un cirque de la montagne, où ils ont abrité les dernières demeures des grands rois du Nouvel Empire. C'est au pied de falaises abruptes, à l'extrémité d'éperons rocheux gigantesques, dans des défilés étroits, que dorment ou que dormaient de leur dernier sommeil les souverains qui avaient soumis à leur pouvoir tout le monde connu de leur temps. Dans une autre vallée, moins sauvage d'aspect, s'abritaient les tombes des reines et des princes.

Jusqu'aux environs de Gebel-Silsilé, les montagnes sont en calcaire. Ici on rencontre un banc de grès compact. Le Nil s'est ouvert un passage à travers la pierre et la vallée est réduite exactement au cours du fleuve. Les rives sont coupées actuelle-

ment de grandes excavations, qui marquent l'emplacement des carrières antiques. Dans la région d'Assouan, nous avons vu le fleuve se frayer un chemin à travers les masses granitiques. Parfois les blocs roulés se pressent les uns contre les autres, comme si des Titans avaient disposé là une réserve de pierres, de dimensions diverses, où l'on viendrait choisir la matière première des monuments royaux.

Nous avons ainsi rencontré les principaux matériaux mis en œuvre dans les grandes constructions antiques : le calcaire, le grès et le granit, que les architectes ont combinés de la manière que nous verrons plus tard.

Enfin, il convient d'attirer, dès maintenant, l'attention sur un élément qui a joué un rôle fondamental dans l'architecture de l'ancienne Egypte : le limon du Nil. Les habitants l'ont trouvé partout à leur disposition. Encore humide de l'inondation, ils le ramassaient, le mélangeaient parfois à de la paille hachée pour lui donner plus de consistance ; ils le moulaient en blocs réguliers, disposés en rangs sur le sol, où les rayons du soleil leur donnaient rapidement une consistance suffisante pour être employés immédiatement aux constructions.

Aujourd'hui encore, on rencontre parfois vers la lisière du désert une briqueterie indigène, où les rectangles d'argile sont alignés sur le sol pour être séchés ; ou bien encore sur la berge même du fleuve on peut voir, à la fois et le talus dont on a pris la matière première, et les briques qui sèchent, et les briques sèches empilées en tas, et enfin les maisons indigènes, qui ont conservé sous les mains des maçons les formes qui viennent des âges les plus lointains.

CHAPITRE II

LE CADRE HISTORIQUE

Les Egyptiens nous ont laissé peu de traces de leurs écrits historiques. Nous savons cependant que, dès les plus anciennes époques, ils se préoccupaient de noter les événements importants de leur histoire ; une déesse spéciale était même mise en relation avec les annales de l'empire. Quelques fragments seulement en sont parvenus jusqu'à nous.

Le document connu sous le nom de « Pierre de Palerme », et les fragments analogues du Caire rédigés sous l'Ancien Empire, donnaient un catalogue d'années des rois avec, pour chacune d'elles, l'indication des événements les plus importants. Malheureusement, les fragments qui en ont été conservés ne constituent qu'une petite partie des documents originaux. Il faut citer ensuite une liste de rois, écrite au Nouvel Empire, connue sous le nom de « Papyrus de Turin » et qui est affreusement mutilée.

Quelques listes monumentales ont été retrouvées : deux à Abydos, une à Saqqarah, une à Karnak. Des séries de noms royaux y sont inscrites, mais en suivant des préoccupations particulières de culte, si bien que des périodes entières n'y sont représentées par aucun roi.

Manéthon de Sebennytos, prêtre égyptien, contemporain de Ptolémée Ier et IIe, avait écrit une histoire d'Egypte, pour laquelle il avait utilisé les sources égyptiennes. Son œuvre est malheureusement perdue et il ne nous en reste que des fragments et des listes de souverains. Les fragments les plus importants sont dans Josèphe, Traité contre Apion. Le Tableau des Dynasties, en trois livres, s'est conservé dans les chronographes chrétiens (Julien l'Africain, Eusèbe et George le Syncelle), malheureusement avec de graves altérations dans les noms et les dates.

Manéthon avait classé tous les rois d'Egypte en un certain nombre de dynasties, mais la notion de dynasties n'est pas très

précise. On peut cependant croire que les dynasties ont reçu le nom de la ville qui avait servi de capitale, ou de laquelle la série de rois tirait son origine.

Voici la liste de ces villes : Thinis, Memphis, Eléphantine, Héracléopolis, Thèbes, Xoïs, Tanis, Bubaste, Saïs, Mendès et Sébennytos.

Les dynasties ont reçu par conséquent les noms suivants :

I, II	thinites	XVI	hycsos
III, IV	memphites	XVII	» et thébaine
V	éléphantite	XVIII, XIX, XX	thébaines
VI, VII, VIII	memphites	XXI	tanite et thébaine
IX, X	héracléopolitaines	XXII	bubastite
XI, XII, XIII	thébaines	XXIII	tanite
XIV	xoïte	XXIV	saïte
XV	hycsos et thébaine	XXV	éthiopienne et saïte
		XXVI	saïte
		XXVII	perse
		XXVIII	saïte
		XXIX	mendésienne
		XXX	sébennyte
		XXXI	perse

Dans le cadre ainsi constitué, il s'agissait de classer successivement les rois dont les noms se retrouvaient sur les monuments. On a été aidé dans ce travail de différentes manières : d'abord par des identifications directes entre les noms égyptiens et les noms conservés par Manéthon ; ainsi Khoufou était Khéops, Khafra était Khéphren, Ramessou était Ramsès. Des documents égyptiens donnaient parfois des suites de rois, par exemple dans des généalogies. A certaines époques les rois avaient l'habitude d'associer au trône leur héritier, et les monuments qui portaient les deux noms simultanément permettaient d'établir la succession des règnes. Dans plusieurs tombeaux de l'Ancien Empire, on a trouvé des noms de domaines funéraires composés avec les noms des rois fondateurs, ce qui permettait de tirer des déductions sur le groupement et parfois la succession des rois. Il faut encore mentionner, à ce point de vue, les inscriptions biographiques racontant, par exemple, qu'un officier avait fait ses premières

armes sous un roi, avait été promu sous un autre, avait reçu certaines distinctions sous un troisième, etc.

Ces recherches de classement des rois ont surtout occupé la génération d'historiens qui nous précède. Leurs travaux ont permis de répartir les très nombreux noms de pharaons dans le cadre des dynasties de Manéthon.

Peut-on écrire, dès maintenant, une véritable histoire de l'Egypte, surtout pour les époques les plus anciennes ? Les informations dérivées des monuments, en dépit de leur grande abondance ont, avant tout, un caractère fortuit. « Pour un ancien » papyrus qui a été sauvé, de nombreux millions doivent avoir » péri... Il peut sembler qu'il existe une grande abondance de » documents égyptiens, mais ils ont à couvrir un espace de temps » énorme ». (Griffith, Encyclopédie britannique, 11e édit. s. v. Egypt., p. 41 b). Le plus souvent nous pouvons dire que tel roi a fait des constructions dans tel ou tel temple ; qu'il a entrepris une expédition militaire contre telle ou telle région voisine de l'Egypte ; qu'il en a rapporté un butin complaisamment dénombré ; puis, parfois, nous pouvons ajouter un catalogue plus ou moins long des monuments laissés par les contemporains du monarque.

On trouvera dans les histoires de Wiedemann et de Petrie des listes fort abondantes, qui donneront une idée de la documentation qui s'accumule petit à petit autour du nom de chacun des rois, mais sans nous permettre, le plus souvent, d'apercevoir les lignes générales de l'histoire contemporaine.

La civilisation est mieux connue, grâce aux inscriptions biographiques ainsi qu'aux nombreux monuments figurés des temples et des tombeaux. On verra tout le parti qu'ont pu en tirer les historiens, en consultant les grands ouvrages classiques de Maspero, Edouard Meyer et Breasted.

Il faut citer également une source importante, mais difficile à exploiter : les textes religieux. Ceux-ci nous apparaissent, dès l'Ancien Empire, comme le résultat écrit d'une longue tradition quasi-immuable. Ils nous dépeignent une civilisation que l'Egypte a dépassée depuis longtemps, alors qu'elle se sert encore de ces textes religieux. L'impression générale qui ressort de l'examen

de cette source est que l'Egypte des premières dynasties avait déjà devant elle un très long passé.

Sans résumer ici les grandes lignes de l'histoire de l'Egypte, que l'on trouvera dans les livres auxquels il vient d'être fait allusion, il faut cependant indiquer la valeur d'un certain nombre de termes généraux qui reviendront fréquemment au cours de ces leçons. Les savants ont groupé, en effet, les dynasties en plusieurs tranches, sous des dénominations qui varient dans le détail, suivant les auteurs.

Maspero, dans sa grande Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique, s'exprime comme suit (tome I, 1895, p. 229) :

« L'histoire ancienne est divisée en trois périodes, dont chacune correspond à la suzeraineté d'une ville ou d'une principauté.

I. Période memphite, ce qu'on appelle ordinairement l'Ancien Empire, de la première à la dixième dynastie : les rois d'origine memphite dominent, pendant la plus grande partie de cette époque, sur l'Egypte entière.

II. Période thébaine, de la onzième à la vingtième dynastie. Elle est séparée en deux parties par l'invasion des Pasteurs (XVIe dynastie).

a) Premier empire thébain (Moyen Empire) XIe-XVe dynastie.

b) Nouvel empire thébain depuis la XVIIe jusqu'à la XXe dynastie.

III. Période saïte, de la XXIe à la XXXe dynastie, coupée en deux tronçons inégaux par la conquête persane :

a) La première période saïte, de la XXIe à la XXVIe dynastie.

b) La seconde période saïte, de la XXVIIe à la XXXe dynastie.

Griffith, dans la onzième édition de l'Encyclopédie britannique, parue en 1911, emploie la division suivante :

Ancien Empire	dyn. I à VIII
Moyen Empire	IX à XVII
Nouvel Empire	XVIII à XX
Les dynasties du Delta :	
Période libyenne	XXI à XXIV
Dynastie éthiopienne	XXV
La XXVIe dynastie.	
Période perse	XXVII
Les dynasties	XXVIII à XXXI

Enfin, Steindorf, dans l'édition française du Baedeker de 1914, divise les dynasties comme suit :

Les plus anciennes dynasties	I et II
Ancien Empire	III à XI
Moyen Empire	XII à XVI
Nouvel Empire	XVII à XX
Période des rois étrangers	XXI à XXV
Basse époque.	XXVI à XXX

En réalité, ces diverses classifications sont d'accord sur les grandes périodes : Ancien, Moyen, Nouvel Empire et Epoque saïte. Les différences portent sur les périodes intermédiaires. Cela résulte précisément de l'incertitude des renseignements que l'on possède sur ces époques marginales.

Disons, en résumé, qu'il y a deux périodes obscures, l'une entre l'Ancien et le Moyen Empire ; l'autre, entre le Moyen et le Nouvel Empire ; et une période confuse entre la fin du Nouvel Empire et la 26e dynastie. Nous constaterons que les deux premières surtout ont été des périodes de décadence artistique dans la Haute-Egypte. A l'avènement du Moyen Empire (XIIe), du Nouvel Empire (XVIIIe), de même que sous l'Empire saïte de la XXVIe dynastie, les traditions de l'art des grandes époques sont successivement renouées. On se reporte chaque fois, en réalité, aux modèles qui étaient en usage dès les temps brillants de l'Ancien Empire, si bien que l'on pourrait dire que l'histoire de l'art égyptien est, plutôt que le tableau de l'évolution d'un art qui se perfectionne pendant des siècles pour ensuite s'atrophier et mourir, l'histoire d'une série de déviations et de décadences suivies de renaissances. C'est d'ailleurs ce qui explique l'uniformité fondamentale de l'art égyptien dans un grand nombre de ses manifestations, malgré les différences profondes qu'il y aura à constater.

Essayons, à présent, de nous faire une idée générale des monuments parvenus jusqu'à nous, et qui doivent servir de base à notre étude.

Ce que nous avons remarqué au sujet de l'histoire proprement dite, se répète au point de vue de l'histoire de l'art. Ce que nous en savons est, avant tout, fortuit ; pour certaines périodes, les documents abondent ; pour d'autres, au contraire, on n'a rien,

sans que l'on puisse légitimement conclure de cette absence de documents que les Egyptiens avaient arrêté complètement, pour des siècles, toute production artistique.

Certaines catégories d'objets d'art ont entièrement disparu. Je me contenterai de citer l'exemple des pièces d'orfèvrerie ornementale, qui ne sont connues que par leurs représentations sur les bas-reliefs et les peintures des temples et des tombeaux du Nouvel Empire. Les rois les offraient en présent aux divinités, ou bien encore les tributaires de l'Egypte venaient les déposer devant le trône du pharaon.

D'autres séries de monuments, mentionnés d'ailleurs dans les textes, ont survécu, par hasard, en un seul spécimen. Il suffira de citer, pour le moment, la grande statue de métal du roi Pepi Ier de la VIe dynastie.

La division de l'Egypte en Haute et Basse-Egypte apparaît, avec toute son importance, au point de vue de la conservation des œuvres d'art. Si l'on peut dire, à peu près sans exagération, que dans le Delta tout a disparu, la Haute-Egypte, au contraire, a conservé des antiquités en nombre considérable. Cette différence s'explique par des raisons diverses, dont il suffira de signaler quelques-unes.

Dans le Delta, à cause de l'éloignement des carrières, on a eu recours, plus souvent, pour la construction des édifices, au bois et à la brique, réservant la pierre pour certaines parties principales, comme la façade, ou même les encadrements de portes. Les grandes agglomérations urbaines de la Basse-Egypte, plus rapprochées les unes des autres, ont amené le pillage plus systématique des ruines, pour en emporter toutes les pierres utilisables. Le sol plus humide du Delta, a consommé la plupart des objets qui lui avaient été confiés, alors que le désert de la Haute-Egypte était à même de les conserver à peu près intacts. Mais dans la Haute-Egypte comme dans la Basse, les causes de destruction, de disparition, n'ont pas manqué. Même à des époques toutes récentes, les sites antiques ont été exploités comme carrières. Le temple d'Aménophis III, à Eléphantine, qui fut l'objet de l'admiration des savants de l'expédition de Napoléon, a été entièrement démoli quelques années plus tard. Les voyageurs de la première moitié du dix-neuvième siècle ont relevé et publié

dans leurs récits de voyage, des ruines parfois importantes qui, aujourd'hui, ont complètement disparu.

Quand on songe aux nombreuses guerres et révolutions qui dévastèrent l'Egypte (rien que sous les dernières dynasties, l'Egypte a subi au moins deux invasions éthiopiennes, deux invasions assyriennes et deux invasions perses), quand on se rappelle les destructions systématiques des chrétiens qui brisaient les idoles et les temples des faux dieux, des Arabes qui mutilaient les figures humaines, sans parler même des dégâts causés par les vieux fouilleurs, on est surpris, en réalité, qu'il soit resté encore tant de monuments égyptiens... et comme si la destruction par les hommes n'avait pas été jugée suffisante, les animaux s'y sont mis également, car on a signalé l'influence dévastatrice de véritables invasions de fourmis blanches, qui ont ravagé les nécropoles antiques.

Il ne sera pas inutile d'établir dès maintenant une sorte de bilan des groupes typiques de monuments qui doivent nous occuper, en choisissant des exemples caractéristiques pour les divers genres, aux diverses époques.

Un monument de la première dynastie, au nom du roi Narmer (que l'on semble vouloir identifier à Ménès, le premier roi qui ait réuni sous son sceptre les deux Egyptes), est connu sous le nom de Palette de Narmer (Débuts. fig. 167 et 168). Elle nous montre, entre autres scènes, une figure du roi, abattant de sa massue un ennemi vaincu. Le groupement général est fixé dès ce moment et nous retrouverons le même thème, à peu près sans modification, à travers toute l'histoire égyptienne. La même palette, par une représentation d'une fête rituelle, nous permet de constater, dès le début, la complexité des motifs abordés par l'art de cette époque. La stèle, dite du roi Serpent, au musée du Louvre (Art, pl. 101), nous montre la maîtrise dans l'exécution. Le faucon, qui surmonte le nom royal, est fait avec une maestria incomparable : on se demande combien il a fallu d'études d'après nature avant de saisir, avec autant de perfection, les formes caractéristiques de l'oiseau et arriver à les simplifier avec une sûreté telle que les âges postérieurs n'ont plus éprouvé le besoin de rien changer aux contours qui avaient été ainsi fixés.

Si nous regardons maintenant les reliefs en bois de Hesi, au

Musée du Caire (Art. pl. 28 et 126), qui datent de la fin de la IIIe dynastie, nous y trouvons, d'une manière parfaite, l'emploi des conventions fondamentales du dessin de la figure humaine en Egypte. C'est ainsi que les documents, rares encore, des premières dynasties, révèlent un art entièrement développé et dont l'exécution surprend par sa perfection.

Les grandes nécropoles, qui se succèdent sur le plateau du désert libyque depuis Gizé jusqu'à Meidoum (à proximité de l'entrée de l'oasis de Fayoum), ont conservé des séries importantes de monuments architecturaux : tombeaux royaux, le plus souvent sous formes de pyramides ; temples funéraires des rois, s'appuyant sur les pyramides elles-mêmes ; sépultures des grands personnages, du type appelé par les archéologues « mastaba ».

Citons quelques exemples :

La reconstruction du temple et de la pyramide de Khéphren, dans un ouvrage de Hölscher, nous donne une vue d'ensemble de la nécropole de Khéops et de Khéphren. Dans le fond, les grandes masses des pyramides elles-mêmes recouvrent le caveau sépulcral des rois ; sur la face est, s'appuie le temple funéraire, réuni par un long couloir à une sorte de vestibule qui se trouve dans la vallée, au pied du plateau. Les nombreux mastabas sont groupés à l'entour des pyramides ou même à proximité du vestibule dans la vallée.

La même disposition générale se retrouvera pour les temples des pyramides d'Abousir (Art. pl. 103), où nous verrons employées par les architectes de la Ve dynastie, toutes les formes fondamentales de l'architecture égyptienne des âges suivants, particulièrement les colonnes florales qui sont un des éléments des plus typiques de cette architecture (Art. pl. 8, 9 et 104).

Les mastabas, grands massifs rectangulaires, nous apparaîtront aussi comme des complexes architecturaux, contenant en germe les parties fondamentales de tous les édifices religieux de l'Egypte (Art. pl. 105). Les murs des salles intérieures sont couverts de bas-reliefs et de peintures (Art. pl. 106) ; dans des niches (Art. pl. 26) ou dans des réduits cachés dans la muraille, on a trouvé de nombreuses statues qui permettent d'étudier la sculpture en rondebosse. Citons trois exemples : le premier est un masque en diorite du Musée de Leipzig, reproduisant les traits

de Khéphren. Détaché d'une statue, ce fragment gagne peut-être encore en beauté et en intensité de vie, dégagé qu'il nous apparaît des particularités strictement égyptiennes, qui parfois contrarient notre œil.

Citons ensuite l'impressionnante statue en cuivre de Pepi Ier (Art. pl. 109), mentionnée plus haut ; elle témoigne d'une science extrêmement avancée dans le rendu des formes anatomiques. Il y a une incontestable maîtrise dans le travail du métal. La matière même dont la statue est faite a permis au sculpteur de dégager entièrement les bras et les jambes du personnage, sans devoir recourir à aucun des trucs constructifs que nous relèverons sur les statues de pierre.

Les deux statues de Rahotep et de Nofrit, trouvées à Meidoum (Art. pl. 18), complètent l'image que nous pouvons nous faire déjà de la perfection de la sculpture égyptienne de l'Ancien Empire. Si les âges postérieurs ont produit des œuvres peut-être plus élégantes, ils n'ont jamais réussi à dépasser l'Ancien Empire en vérité et en naturel. Nous avons ainsi, pour cette époque, un groupe de monuments suffisamment nombreux et varié, pour arriver à nous faire une idée de l'épanouissement de l'art.

Subitement tout paraît sombrer et disparaître et les quelques monuments qui ont survécu de la période entre l'Ancien et le Moyen Empire, sont de nature à faire croire que nous assistons à une catastrophe irrémédiable. Un simple coup d'œil sur une stèle de Dendéra, de la fin de l'Ancien Empire, montre dans quel abîme de laideur et de grossièreté l'art égyptien paraît avoir sombré, tout au moins en Haute-Égypte. Si l'on n'avait pas des indications précises de dates, on aurait peine à s'imaginer que le relief de Dendéra n'est pas de plusieurs siècles antérieur aux admirables statues de l'Ancien Empire. Que l'on ne s'imagine pas qu'il s'agit simplement de l'inexpérience d'un manœuvre de trente-sixième ordre, à qui un pauvre sire a commandé un bas-relief funéraire dans une ville de province. Des monuments royaux de la XIe dynastie ne produisent pas une impression beaucoup meilleure. Que l'on remarque, par exemple, les fragments d'un roi Mentouhotep à Gebelein : le thème qui reproduit la scène de la palette de Narmer est traité d'une manière sèche et anguleuse, sans aucune vie (Art. pl. 140).

Il suffira de bien peu de temps pour que les rois de la XIIe dynastie aient renoué absolument les traditions de l'Ancien Empire. Les bas-reliefs de Sésostris Ier, à Koptos aussi bien qu'à Karnak (Art. pl. 43 et 44), nous montrent, à nouveau, dans leur dessin et dans leur exécution, la perfection des œuvres de l'Ancien Empire.

On connaît peu de grands monuments architecturaux du Moyen Empire. Beaucoup de temples sont tombés en ruine au cours des âges, ont été restaurés (ce qui souvent veut dire rebâtis) ou agrandis par les rois du Nouvel Empire. Nous étudierons cependant un grand temple funéraire de la XIe dynastie à Deir-el-Bahari, dont les ruines ont fourni les éléments nécessaires à une reconstitution capable de donner une bonne idée du savoir-faire des architectes.

Au Moyen Empire, nous aurons en outre l'occasion de relever un certain nombre d'intéressants documents : les tombes des nomarques ou chefs de provinces, dans la Haute-Egypte. Les plus remarquables sont celles de Béni-Hasan. La façade du tombeau du Chnoum-hotep II est justement célèbre par ses piliers dits protodoriques (Art. pl. 31). Elle montre un exemple de beauté, de simplicité architecturales, que seuls les architectes grecs réussiront à dépasser bien des siècles plus tard. Les parois des mêmes tombeaux nous permettront d'examiner d'intéressantes séries de reliefs et de peintures (Art. pl. 47).

Deux découvertes heureuses de coffrets renfermant des bijoux royaux, à Dahchour et à Illahoun, apporteront une contribution bienvenue à l'étude des arts industriels (Art. pl. 49 et 50).

De la période Hycsos rien n'existe, sinon quelques scarabées ayant servi de sceaux.

Le Nouvel Empire verra une reprise nouvelle de toutes les traditions anciennes. L'architecture fleurira alors majestueuse dans les temples des dieux et les temples funéraires. Thèbes et Abydos, pour ne nommer que les localités les plus importantes, fourniront une ample matière d'étude. Il suffira de citer ici quelques exemples : la colonnade d'allure classique du grand temple de la reine Hatshepsout à Deir-el-Bahari (Art. pl. 52 et 147), est certainement une des œuvres les plus surprenantes que l'architecture égyptienne nous ait laissée. Seule, la gorge qui couronne l'enta-

blement vient nous avertir que nous ne sommes pas devant une création de l'architecture classsique ; les bas-reliefs et les inscriptions sont cependant une preuve irréfutable qu'aucune influence classique n'a pu s'exercer là, et que les architectes constructeurs de Deir-el-Bahari vivaient plus de mille ans avant les débuts de l'architecture grecque.

Louksor est un nom célèbre dans l'histoire de l'art ; on y trouve les gigantesques édifices auxquels les plus grands rois de la XVIIIe et de la XIXe dynastie consacrèrent une partie de leur activité de bâtisseurs (Art. pl. 57).

Mais c'est à Karnak que le goût du colossal se manifestera dans toute son ampleur. La salle hypostyle, si grande qu'elle pourrait contenir toute l'église Notre-Dame de Paris, a son plafond supporté par 134 colonnes, dont les plus élevées sont aussi grosses que la colonne Vendôme (Art. pl. 58 et 59).

A Abousimbel, le fameux temple, entièrement creusé dans le rocher, avec ses colosses de 20 mètres de hauteur, est le digne pendant architectural de Karnak (Art. pl. 154).

Pendant la XXe dynastie, l'ensemble considérable de Médinet Habou, élevé à la gloire de Ramsès III, permettra de constater que les grandes traditions sont encore vivaces.

Les multiples tombeaux du Nouvel Empire à Thèbes, à Tell-el-Amarna, donneront des exemples de l'emploi de toute une série de types architecturaux intéressants. Dans certains cas, l'action préservatrice du sable s'est si bien exercée, qu'on a retrouvé les édifices, à peu de chose près, dans l'état où les Egyptiens les avaient laissés ; telle, par exemple, la travée centrale du tombeau de Ay à Tell-el-Amarna.

Les temples aussi bien que les tombeaux ont fourni une infinité de statues, royales ou privées, de toutes dimensions, depuis les colosses jusqu'aux minces figurines, en toutes matières également et elles se présentent avec une variété de groupements et d'attitudes faite pour surprendre.

Il suffira de citer dès à présent un des chefs-d'œuvre de la sculpture de la XVIIIe dynastie : la statue de Thoutmès III de Karnak (Art. pl. 63 et 158), ou encore la statue de Ramsès II, présentant une table d'offrandes, une des œuvres les plus vivantes et des plus souples à la fois de l'art égyptien.

La cour de Ramsès II, à Louksor, avec ses grandes statues disposées à profusion sous les portiques, prouve que, malgré des difficultés techniques, les rois ne reculaient pas devant l'emploi abondant des colosses.

A titre de spécimen de statue privée, je citerai un joli groupe du Musée du Caire, représentant deux personnages, l'homme et la femme : Zai et Nai de la XIXe dynastie. C'est une pièce élégante et fine, ui peut servir de type à toute une catégorie nombreuse de sculptures (Art. pl. 69).

Au milieu du Nouvel Empire, à la fin de la XVIIIe dynastie, nous aurons à faire une place particulière aux monuments qui se rattachent au nom d'Aménophis IV. Ce pharaon étrange, réformateur religieux et politique, a marqué de son empreinte les œuvres artistiques de son temps (Art. pl. 64). Un simple coup d'œil sur une des pièces les plus exquises de la série, le masque de la reine, au Musée de Berlin, révèle à l'observateur non prévenu un aspect de l'art égyptien très différent de tout ce que l'on rattache d'ordinaire à ce mot.

Comme on peut l'imaginer aisément, les parois des temples et des tombeaux du Nouvel Empire ont fourni une quantité véritablement fantastique de bas-reliefs, de peintures et de dessins. Citons seulement une esquisse du tombeau de Ramose à Thèbes. Le dessinateur a marqué dans un groupe les traits caractéristiques des races voisines de l'Egypte, avec une netteté et une précision où l'œil le plus critique trouverait difficilement à reprendre.

La richesse de l'Egypte à cette époque n'a pas manqué de donner un grand épanouissement aux arts industriels ; aussi les tombeaux nous ont-ils conservé bon nombre de pièces de premier ordre, spécialement des meubles (Art. pl. 78, 180, 181 et 182). Le bibelot d'art est connu, pour le Nouvel Empire, d'une manière plus riche qu'à toute autre époque. Peut-on imaginer objet plus artistique dans sa composition, que le récipient à fard du Musée de Liverpool, conçu comme une statuette d'esclave, portant péniblement sur l'épaule un grand vase (Art. pl. 80). Le même motif a été employé avec les modifications nécessaires dans une des élégantes cuillers à fard en bois, du Musée du Louvre (Art. pl. 79).

Après cette période d'extrême abondance du Nouvel Empire,

nous nous trouvons à peu près dépourvus de documents pour les quelques siècles suivants. Des dynasties XXIe à XXIVe, il reste peu de chose en architecture ; en sculpture, la découverte d'une cachette à Karnak a donné des séries nombreuses de statues des membres des grandes familles sacerdotales. Les œuvres sont intéressantes mais sans présenter, cependant, rien de caracté ristique.

De la XXVe dynastie éthiopienne, nous étudierons quelques statues, par exemple celles de Mentouemhet, prince de Thèbes à l'époque de l'invasion assyrienne (Art. pl. 83).

De l'empire saïte (XXVIe dynastie et suivantes), presque rien ne s'est conservé. Quelques statues et reliefs suffisent néanmoins à constater la renaissance et démontrent que, de nouveau, les Egyptiens se sont inspirés des modèles plus anciens. En architecture, un édifice : le kiosque de Nectanebo, dans l'île de Philae, sert d'introduction à la série nombreuse des monuments gréco-romains. En effet, les Ptolémée, puis les empereurs, ont construit, dans les différentes villes de l'Egypte, des édifices importants, qui seraient de nature à faire illusion sur la vitalité que possédait à cette époque l'ancien art pharaonique. Il suffira de citer maintenant les noms généralement fameux de Philae (Art. pl. 91, 92 et 93) d'Edfou (Art. pl. 94, 192 à 194) et de Dendéra (Art. pl. 95). Nous y trouverons des édifices à peu près intacts dans plusieurs de leurs parties, et dont l'étude permet de reconstruire, en esprit, les grandes ruines des époques antérieures. Quand on se promène dans le chemin de ronde du temple d'Edfou, ou quand on circule entre les colonnes de la salle hypostyle de Dendéra, il ne faut pour ainsi dire aucun effort pour s'imaginer que le temps est resté immobile depuis des milliers d'années ; on serait à peine surpris, si des prêtres égyptiens, vêtus de blanc et la tête rase, sortaient à l'improviste de l'un ou l'autre appartement.

Les bas-reliefs se sont, naturellement, multipliés à l'infini, nous montrant les dynastes grecs ou les empereurs romains s'ingéniant au mieux à ressembler aux pharaons, leurs lointains prédécesseurs. L'exécution n'a malheureusement pas été à la hauteur des intentions et la sculpture en relief décèle, à l'encontre de l'architecture, la décadence imminente dans laquelle sombrera définitivement l'art égyptien (Art. pl. 98 et 198).

Tel est le tableau général des groupes de documents égyptiens qui serviront de base à notre étude.

Mais jusqu'à présent, nous n'avons pas parlé de dates.

Il est temps de dire quelques mots de la question compliquée de la chronologie égyptienne.

Les années étaient comptées d'après le règne des rois, et pour rétablir des dates, il faudrait donc, théoriquement, que nous ayons le catalogue complet des souverains, avec l'indication de l'année la plus élevée de leur règne. Tel n'est évidemment pas le cas.

On a la ressource de consulter les synchronismes de l'histoire égyptienne avec celle des peuples voisins : grecs, perses, babyloniens, assyriens; puis les données bibliques. C'est ainsi que l'on constate que Psammétique Ier, de la XXVIe dynastie, monta sur le trône vers 663 ; que Sheshonq Ier (Sisac), de la XXIIe dynastie, pilla le temple de Jérusalem sous le règne de Roboam, en 928 ; qu'Aménophis IV, de la XVIIIe dynastie, était contemporain du roi Bournabouriash II de Babylone, qui régna vers 1400.

Quelquefois, des textes égyptiens ont fourni des dates astronomiques calculées sur le lever de Sirius (Sothis). Ces dates astronomiques sont fondées sur le fait suivant : théoriquement, le premier jour du premier mois de l'inondation, c'est-à-dire le commencement de l'inondation, coïncidait avec le lever de Sirius, ce qui, à Memphis, avait lieu le 19 juillet. Mais l'année égyptienne ordinaire, de douze mois de trente jours plus cinq jours supplémentaires dits Epagomènes, se trouvait être plus courte d'un quart de jour que l'année astronomique. Il y avait donc tous les quatre ans un jour de différence et le lever de Sirius tombait un jour plus tôt que quatre ans auparavant. Il fallait attendre 1460 années pour que la coïncidence se renouvelât. En d'autres termes, 1460 années astronomiques égalent 1461 années civiles.

Ptolémée II Evergète, par le décret de Canope, ordonna d'introduire un jour supplémentaire tous les quatre ans ; mais la réforme ne fut suivie qu'à partir d'Auguste, qui imposa l'année julienne.

Quand un roi d'Egypte dit, dans une inscription, que tel jour

de tel mois s'est produit le lever de Sirius, il est possible de calculer par la différence entre cette date et le début de l'année, à quel moment du cycle astronomique l'inscription a été rédigée. De la sorte on a déduit, d'une date du papyrus Ebers, que la neuvième année d'Aménophis Ier, de la XVIIIe dynastie, devait tomber entre 1550 et 1546 avant J.-C. Une inscription d'Eléphantine prouve qu'une année non déterminée de Thoutmès III, de la XVIIIe dynastie, tombe entre 1474 et 1470. De même il résulte, d'une indication d'un papyrus de Kahoun, que la septième année de Sésostris III, de la XIIe dynastie, tomberait entre 1882 et 1878.

Mais ici on se heurte à une difficulté qui, dans l'état actuel des connaissances, paraît insurmontable : il y a une opposition irréductible entre les dates astronomiques de la XVIIIe dynastie et de la XIIe dynastie d'une part, et les monuments royaux qui doivent se placer entre les deux dates, d'autre part. En effet, si la XIIe dynastie finit vers 1790 et si la XVIIIe commence vers 1570, l'espace entre les deux ne serait que de 220 ans. Or, on connaît déjà plus de cent rois cités par les monuments et les papyrus ; de nouveaux noms ont surgi récemment encore et d'après les débris du papyrus de Turin, on peut croire qu'il y eut dans cet espace de temps 160 à 200 rois. (Griffith, Encyclopédie britannique, p. 79).

On a proposé pour résoudre la difficulté d'ajouter une période sothiaque de plus et d'additionner, par conséquent, 1460 années à la date 1790, ce qui placerait la fin de la XIIe dynastie à 3250 avant J.-C. Ce système ramène le Moyen Empire aux environs de la date qui avait été admise généralement jusqu'au moment où, par suite de la découverte du papyrus de Kahoun, certains avaient voulu rajeunir à outrance la chronologie des anciennes époques égyptiennes.

Un court tableau donne les dates proposées pour plusieurs dynasties par Meyer, en 1904-08 ; Sethe, en 1905 ; Breasted, en 1906 ; Petrie, en 1906 et Borchardt, en 1917. Dans la dernière colonne sont placées les dates approximatives qui serviront pratiquement de repère dans ces leçons.

	Meyer 1904-08	Sethe 1905	Breasted 1906	Petrie 1906 (1)	Borchardt 1917	
I	3315	3360	3400	5510	4186	vers 5000
IV	2840	2720	2900	4731	3430	vers 4000 Ancien Empire
XII	2000	2000	2000	3459	1996/5 -1993/2	vers 3000 Moyen Empire
XVIII	**1580**	—	**1580**	**1580**	—	vers 1500 Nouvel Empire
XIX	1321	—	1350	1322	—	
XXII	—	—	—	—	—	vers 1000
XXVI	—	—	—	—	—	VII. siècle
Conquête d'Alexandre						332

(1) Petrie en 1911 fixe le règne de Ménès, le premier roi de la première dynastie à 5546.

CHAPITRE III

LA HAUTE-EGYPTE PRIMITIVE

La leçon précédente a permis d'entrevoir quelques-uns des sommets les plus élevés auxquels l'art égyptien atteignit au cours de son histoire. Il faut maintenant, au contraire, que nous nous reportions aux documents les plus modestes, les plus rudimentaires révélés par les sépultures archaïques.

Il y a environ vingt ans que Petrie a trouvé les premiers tombeaux d'un type spécial, qui intrigua pendant un temps les archéologues. Ils se présentaient sous l'aspect d'une fosse plus ou moins régulière, creusée au désert, et dans laquelle le corps était placé dans une position différente de tout ce que l'archéologie funéraire égyptienne connaissait jusqu'alors. A côté du cadavre étaient disposés des objets mobiliers plus ou moins abondants, dont les types ne se rattachaient à aucune des séries connues. On hésita quelque temps dans l'attribution de ces sépultures à une époque précise de l'histoire égyptienne : puis, les documents se multipliant, on reconnut qu'on avait à faire aux plus anciens tombeaux des habitants de la vallée du Nil.

En voici quelques types. Dans l'un, le cadavre contracté, les genoux repliés vers la poitrine, les mains ramenées vers la figure, avait été enveloppé dans une natte et placé dans une cavité plus ou moins ovale. Dans un autre la fosse est rectangulaire : le mort est couché comme d'ordinaire sur le côté gauche, dans la position qui vient d'être décrite et, autour de lui, se trouvent disposés des vases de types divers, destinés à contenir des aliments funéraires. Parfois le corps, préalablement décharné, a été placé dans une cuve en terre cuite, dans laquelle se trouvent également les objets constituant le mobilier. Le cercueil en poterie ou ciste n'occupe parfois qu'une partie de la fosse, le mobilier étant alors disposé partie dans la ciste, partie au-dehors. La fosse, qui prend ailleurs des dimensions plus considérables, est divisée en plusieurs

compartiments : le plus grand est alors la chambre funéraire proprement dite, les autres constituent le magasin du mobilier et des offrandes.

Dès que la détermination de l'époque à laquelle il convenait de placer ces tombeaux fut admise généralement, on chercha à les classer en une succession chronologique. Le Professeur Petrie, dans son livre sur Diospolis put, grâce à l'abondance des matériaux qu'il avait découverts et grâce surtout à la minutie qui avait présidé à leur exhumation, établir les bases d'une chronologie relative des tombes primitives.

Il distingua un certain nombre de tranches, caractérisées par des chiffres de 30 à 80 et qu'il appela des « dates de succession » (Les chiffres antérieurs à 30 étaient réservés à des découvertes éventuelles de sépultures encore plus anciennes).

Le développement général de la civilisation révélée par cette étude montrait qu'il y avait lieu de distinguer deux périodes. Cela ressortait principalement de l'analyse des céramiques qui étaient, comme on l'a vu, particulièrement fréquentes et offraient une série suffisante de variétés distinctes. La première période est caractérisée par les poteries à fond rouge, tandis que dans la seconde période on rencontre surtout des poteries à fond clair.

Il est indispensable d'examiner ici, au moins brièvement, quels sont les différents types céramiques.

A fond rouge : la coloration est obtenue par une couverte d'hématite, qui donne à la cuisson un rouge assez vif. Il y a lieu de distinguer les vases appelés « black topped », c'est-à-dire dont la partie supérieure est noire, des vases à surface rouge polie (red polished). La coloration noire du bord est produite par la réduction de l'hématite sous l'influence de l'oxyde de carbone, dégagé par la combustion incomplète du bois au cours de la cuisson. Petrie a appelé « cross lined » des vases rouges décorés de peintures en couleur blanche, caractérisées le plus souvent par des motifs s'entrecroisant en lignes droites.

A fond clair : On trouve dans cette seconde catégorie les vases appelés « wavy handled, decorated, late et rough faced ». Les premiers tirent leur nom de ce que le potier a fixé à la panse du vase, vers l'endroit où celui-ci est le plus large, une pincée d'argile

ondulée, qui a pour but de retenir la corde au moyen de laquelle le vase était suspendu. Les vases de cette catégorie ont des formes différentes, allant depuis le type globulaire à panse large jusqu'au type cylindrique parfait. Plus le vase tend vers le cylindre, plus l'anse ondulée tend à encercler entièrement la panse, au point que dans la forme complètement cylindrique la ligne en zigzag la contourne entièrement.

Les poteries « décorées » montrent à la surface des peintures en couleurs rouge ou brun, dont les unes imitent des décors de vannerie, tandis que les autres représentent des sujets divers que nous rencontrerons plus loin.

Les vases appelés « late » montrent une surface régulière, tandis que les « rough faced » ont, comme le nom l'indique, une paroi rugueuse et sont en une matière moins fine.

Petrie établit une série fondamentale des vases les plus fréquents à différents moments de la période primitive. Cette classification est basée sur l'apparition, le développement, la disparition des divers types, ainsi que sur la proportion des différents types dans un même tombeau. Si l'on traduit la planche caractéristique de Petrie (Origines, pl. II) en un tableau, voici ce qu'on obtient :

	30	31-34	35-42	43-50	51-62	63-71	72-80
Black Topped	5	3	3	2	—	—	—
Red	1	3	4	—	—	—	—
Cross-lined	—	2	—	—	—	—	—
Wavy	—		1	1	1	2	2
Decorated	—	—	—	4	3	1	—
Late	—	—	—	—	3	6	4
Rough	—	—	—	—	—	—	1

A la date de succession 30, le tableau montre cinq vases rouges à bord supérieur noir pour un vase rouge poli. A la date de succession 31-34, pour trois vases à bord supérieur noir on trouve trois

vases rouges polis et deux à peintures blanchâtres. Les vases rouges, à bord supérieur noir, sont encore représentés par trois spécimens à la date 35 à 42, par deux à la date 43 à 50, puis ils disparaissent. La série à anse ondulée est disposée en partant des vases globulaires, pour se continuer de plus en plus par les vases cylindriques. On voit que les vases à anse ondulée sont plutôt rares avec le groupe des vases rouges à bord supérieur noir, tandis qu'ils sont plus fréquents avec toutes les autres catégories du second groupe. Ils fournissent de la sorte un point de suture entre les deux groupes. Mais la question est de savoir si l'ordre dans lequel ils sont présentés ne pourrait quelquefois pas être renversé. Les découvertes dans les sites des premières dynasties répondent à cette objection en montrant que les vases cylindriques, dérivés des poteries à anse ondulée, se prolongent à l'époque historique, tandis que les vases rouges à bord supérieur noir manquent complètement (avec une réserve cependant sur laquelle on reviendra dans un instant). On a pu montrer que le point de contact de la première dynastie avec le cadre des dates de succession, tombait aux environs du chiffre 75.

Les résultats ainsi obtenus par Petrie ont été confirmés au cours des fouilles qui furent exécutées, dans les dernières années, par différents explorateurs. Jamais — lorsque les observations ont été faites avec suffisamment de minutie — les fouilles de l'américain Reisner à Naga-ed-Derr ou de l'autrichien Junker à Tourah ou également de l'allemand Möller à Abousir-el-Meleq n'ont renversé le cadre général, établi par l'explorateur anglais. Jamais on n'a trouvé un tombeau qui présentât un assemblage de céramique venant contredire le tableau donné ci-dessus.

On peut assurer de la sorte, que les tombeaux trouvés en Haute-Egypte, et qui se rattachent à la période primitive, se divisent en deux groupes caractérisés principalement par leur céramique.

Dans les dernières années, à la suite des travaux de surélévation du barrage d'Assouan, le gouvernement égyptien résolut de faire explorer à fond toutes les nécropoles nubiennes avant qu'elles ne fussent submergées. Les découvertes qui résultèrent de cette exploration sont des plus importantes au point de vue de l'appréciation à porter sur la période primitive.

En Nubie aussi, on constate l'existence de deux périodes, la

première offrant une identité absolue avec la première période de la Haute-Egypte. De part et d'autre, c'est la même civilisation qui se manifeste par le mobilier des tombeaux et il n'existe aucun type que l'on pourrait appeler particulièrement nubien. A la seconde période, on constate la persistance de types primitifs qui ont disparu en Egypte : les formes s'altèrent, mais les genres se maintiennent. Des vases de la deuxième période égyptienne, particulièrement à anse ondulée, ainsi que des vases décorés, se trouvent en petit nombre dans les tombes nubiennes, comme si le centre d'où rayonnaient ces variétés céramiques était plus éloigné de la Nubie que de la Haute-Egypte. Sous l'Ancien Empire, la civilisation égyptienne pharaonique ne se manifeste pas d'une manière intense au-delà de la première cataracte; aussi, les sépultures continuent-elles à fournir des objets qui gardent une physionomie propre et dérivant des types primitifs. S'il y a donc disparition en Haute-Egypte, il y a survivance en Nubie et cette survivance justifie la réapparition sporadique en Egypte de vases de type nubien, qui rappellent les productions de l'époque primitive. Cela explique pourquoi Maspero avait trouvé sous une stèle de la VIe dynastie, à El-Khizam, des vases rouges à bord supérieur noir ; cela explique également les trouvailles de céramiques nubiennes dans les tombeaux dits *pan graves*, à Diospolis, etc.

Les fouilles récentes de Reisner à Kerma, au Soudan, ont même révélé l'existence d'une céramique rouge à bord supérieur noir, d'une perfection extraordinaire. Quelques spécimens semblables avaient été trouvés antérieurement en Egypte, à Abydos, à Kourna, etc., sans que l'on ait su d'abord à quel centre de fabrication il convenait de les rattacher. La céramique méroïtique, d'époque éthiopienne, montre enfin la survivance lointaine de la céramique de la plus ancienne période de la Haute-Egypte.

Le refoulement de la civilisation primitive s'est fait du nord vers le sud, en remontant le cours du Nil. L'ensemble de ces remarques permet déjà de dire que la seconde période en Haute-Egypte montrait l'influence du contact d'une civilisation voisine, que l'on recherchera tout naturellement dans la Basse-Egypte.

Mais il n'y a pas seulement dans les tombeaux des céramiques ; d'autres objets parfois attirent l'attention. Citons d'abord les vases en pierre dure, qui constituent certainement une des indus-

tries les plus surprenantes des indigènes de la Haute-Egypte. La matière première était partout à leur disposition, mais par ce qu'on pourrait appeler peut-être l'attraction de la difficulté, il semble qu'ils se soient attachés le plus souvent à creuser avec une minutie stupéfiante les roches précisément les plus résistantes. Sans vouloir étudier d'une façon particulière cette catégorie d'objets, deux remarques s'imposent cependant. Plusieurs des formes les plus fréquentes sont des copies des vases en terre de la seconde période, vases globulaires à anses cylindriques, dont la forme se justifie dans l'argile seulement. Car une anse cylindrique en pierre est très difficile à creuser et elle est inutile : on n'a pas à craindre, en effet, que la corde de suspension finisse par user le granit, tandis que dans la terre, la largeur même de l'anse est une garantie d'un long usage du vase. La seconde remarque à faire est que, dès les premières dynasties, si l'on continue à faire des vases en pierre, on abandonne cependant petit à petit les roches les plus dures pour se rejeter sur les matières plus tendres et particulièrement sur l'albâtre. Les Egyptiens des premières dynasties possédaient de beaux vases en métal, dont l'usage remplaçait avantageusement les vases en pierre, qui furent abandonnés.

Il en va de même pour l'industrie du silex. A l'époque primitive, les tombeaux fournissent d'admirables couteaux en silex, taillés avec une virtuosité vraiment déconcertante (Débuts, fig. 32). Vers la fin de la seconde période, brusquement les belles lames font place à des produits beaucoup plus grossiers et dont plusieurs imitent manifestement des formes d'outils en métal, par exemple le couteau à manche. L'explication n'est pas difficile à trouver : une nouvelle industrie, venue du dehors, a déprécié les chefs-d'œuvre exécutés en une matière qui ne servira plus dorénavant qu'aux besoins des classes inférieures de la population.

Jusqu'à présent, nous n'avons examiné que des produits de l'art industriel, et cependant les sépultures ont révélé des objets qui permettent d'apprécier les capacités des primitifs comme sculpteurs et comme dessinateurs.

Dans plusieurs tombeaux, on a signalé en effet la présence de figurines modelées : ce sont des essais grossiers de représentations, en terre ou en os, des figures humaines. Que l'on compare, par

exemple, deux figurines de femmes dans les collections du Musée de Bruxelles. L'une n'a pas de bras, ceux-ci étant réduits à des sortes de moignons ; l'autre a deux bras terminés par des mains à serres d'oiseaux, qui s'élèvent au-dessus de la tête, dans le geste de la danse ou de la lamentation. Les formes du corps sont malhabilement rendues : les pieds manquent, la tête ressemble à une tête d'oiseau, peut-être par le fait que l'on a voulu figurer la femme levant la tête en l'air, le menton en avant. Citons encore deux dents d'hippopotame, du même Musée : la partie supérieure est sculptée de manière à représenter une tête barbue. Le travail est ici meilleur et l'on peut louer peut-être une certaine habileté à rendre les caractéristiques de la race. Parfois on trouve des figures d'animaux, des bœufs, des vaches, des moutons, des hippopotames de matières diverses. Tantôt encore, on a découvert des barques munies d'un équipage ; même en un cas, une copie d'une maison aux murs en pisé. (Débuts, chapitre IV).

Tout cela est très rudimentaire, mais néanmoins fort intéressant pour démontrer que les primitifs de Haute-Egypte avaient des rites funéraires, présentant une grande analogie avec ceux que nous trouverons chez les Egyptiens pharaoniques. Le mort désirait avoir dans son tombeau, à sa disposition, non seulement des offrandes funéraires, mais des modèles d'habitations, de barques, des images réduites du bétail et même de ses serviteurs et servantes. Il serait difficile d'affirmer d'une manière catégorique qu'il y a là simplement une analogie dérivant de conceptions animistes analogues. Ou bien faut-il envisager l'hypothèse d'un emprunt d'une civilisation à une autre ?

Notons également ici, en passant, quelques objets de parure ou de toilette : ce sont des peignes décorés à la partie supérieure de figures d'antilope ou d'oiseaux, des cuillers dont le manche est agrémenté de petits animaux sculptés, par exemple un lion poursuivant un chien.

Le dessin et la peinture sont connus principalement par les poteries décorées dont il a été question précédemment. Le motif le plus fréquent apparaît comme un ensemble assez complexe, formé d'une double ligne infléchie, en forme de cuvette, avec de nombreux traits à la partie inférieure, deux petites constructions au-dessus, vers le centre, et deux sortes de bannières. Certains ont

voulu y voir des représentations de villages. La plupart des archéologues, au contraire, les ont considérés comme des bateaux. Les deux lignes incurvées constituent la coque, les petits traits au-dessous sont les rames, les constructions intérieures les cabines. Une planche publiée par Petrie réunit la plupart des types fondamentaux (Comparer Débuts, fig. 83). A la première ligne deux bandes d'oiseaux, flamants ou autruches, alternent avec deux bateaux. Au-dessus du second on aperçoit deux antilopes. A la deuxième ligne on retrouve les oiseaux, les barques, plus un crocodile. La troisième ligne nous montre au-dessus et en dessous des barques des séries de triangles, dans lesquels on a reconnu des montagnes. Plus loin, on a une série de montagnes, deux grandes barques séparées par une plante, de chaque côté de laquelle sont posées deux figures de femmes dont le geste rappelle celui que nous avons noté sur une des figurines en terre cuite. Regardant d'un peu plus près les barques sur ce spécimen, nous verrons à l'avant de l'une la corde et le piquet d'attache. A la proue des deux, une sorte de palme qui sert à ombrager le pilote d'avant ; à l'arrière, trois grandes rames terminées en palettes, rappelant d'une manière indiscutable les grandes rames gouvernails qui sont habituelles sur les bateaux égyptiens de l'époque historique. A l'arrière de l'une des cabines, un étendard surmonté d'une figure d'éléphant marque, comme on l'a supposé, la provenance du bateau. L'étude minutieuse des différents étendards relevés sur les céramiques a montré qu'il était possible de les réunir en une courte série, dans laquelle se trouvent plusieurs signes désignant plus tard, dans les hiéroglyphes, des provinces de la Basse-Egypte.

Le but de ces peintures doit être cherché en relation avec leur présence dans les tombeaux, et on peut croire que, dès ce moment, les représentations dessinées et peintes servent à remplacer les figures modelées. On met à la disposition des morts, par ce procédé, ses barques, ses serviteurs ; on lui fournit du bétail et du gibier, comme on le fera plus tard par l'emploi des figurines, des peintures et des bas-reliefs funéraires. Ce qui confirme vraisemblablement cette interprétation, c'est l'existence d'une tombe, unique jusqu'à présent, découverte à Hiérakonpolis, dans la Haute-Egypte et où l'on retrouve, développés et amplifiés sur des peintures murales, les thèmes habituels des poteries (Débuts,

fig. 146 A et B). Ce sont encore de grandes barques qui occupent la plus grande partie des parois (sur l'une d'entre elles un homme manie le gouvernail) ; dans l'espace laissé libre, se déroulent des scènes de chasse et de combat. D'après les céramiques trouvées dans le tombeau on peut établir approximativement la date de succession 63 ; nous sommes donc bien près de la date de succession où s'établit la suture entre les séries primitives et la première dynastie. Vraiment, il y a lieu de se demander si l'on n'a pas le droit de considérer les peintures de la tombe unique d'Hiérakonpolis, comme une véritable imitation des belles tombes peintes pharaoniques, telles que nous les trouverons sous l'Ancien Empire. Un détail apporte peut-être à ce point de vue une indication bien précise. Dans l'angle inférieur il y a un petit homme, debout, qui lève la main, brandissant une massue au-dessus de trois minuscules personnages accroupis et qui paraissent liés. C'est la « caricature » de la scène que nous avons rencontrée précédemment sur le premier monument égyptien examiné, la palette du roi Narmer (Débuts, fig. 167). La tombe d'Hiérakonpolis donnerait ainsi la traduction sauvage d'un des thèmes les plus solennels et des plus immuables de l'art pharaonique. On est tenté de voir aussi dans les peintures des barques, sur les poteries, une représentation naïve des grands bateaux égyptiens, que les indigènes de Haute-Egypte voyaient naviguer sur le fleuve pendant la période de conquête de leur pays.

Il faut signaler encore quelques objets qui portent des dessins gravés. L'exemple peut-être le plus typique, est le grand couteau en silex du Musée du Caire, avec manche formé d'une feuille d'or ornée de gravures (Débuts, fig. 33). Sur l'une des faces, deux serpents sont entrelacés et dans l'espace laissé libre dans les replis de leurs corps, le dessinateur a disposé des motifs floraux, évidemment par cette horreur du vide si bien connue chez tous les primitifs. Au revers, c'est une procession d'animaux réels et fantastiques, qui se succèdent de bas en haut. Nous retrouverons plus tard des représentations analogues.

Il reste à examiner maintenant une dernière catégorie d'objets : les palettes en schiste. Ces palettes, dont le but et l'usage ne sont pas absolument certains et que l'on fait mieux peut-être d'appeler d'une manière générale des instruments magiques, offrent des

formes soit géométriques, soit animales. Parmi les animaux les plus fréquents sont les antilopes, les poissons, les tortues, les oiseaux. Si, dans la plupart des cas, l'animal est reconnaissable à première vue, dans les autres on se trouve en présence de dérivations de plus en plus lointaines du type primitif (Débuts, fig. 47 à 60). Les palettes ont disparu entièrement en Egypte à l'époque historique. Elles survivent en Nubie aux premiers temps de l'ère dynastique, mais sous une forme complètement atrophiée. Il semble donc que ces objets tirent leur origine de croyances et de coutumes particulières aux indigènes de la Haute-Egypte. Cependant les fouilles d'Hiérakonpolis ont révélé dans les couches les plus anciennes des palettes en schiste décorées et dont l'une n'est autre que la grande palette du roi Narmer. Elle porte au sommet des deux faces le nom du roi, écrit en hiéroglyphes. Cette découverte a permis de rattacher à une époque précise plusieurs fragments dispersés dans les musées, dont la date avait été l'objet de nombreuses discussions. On y reviendra dans la prochaine leçon, en étudiant le problème des origines de l'art égyptien pharaonique.

CHAPITRE IV.

LES PREMIERS MONUMENTS PHARAONIQUES

Une série de fouilles heureuses ont fait découvrir des monuments appartenant aux premières dynasties : Hiérakonpolis dans la Haute-Egypte, Négada à quelques kilomètres au nord de Thèbes, Abydos avec son ancien temple et sa nécropole, se sont révélés comme particulièrement importants pour l'étude des premières périodes de la civilisation égyptienne pharaonique. On peut ajouter, dans la région de Memphis, Toura, sur la rive droite et Tarkan, sur la rive gauche du Nil.

Lorsqu'on parcourt les livres des savants qui ont publié les résultats de leurs recherches dans ces localités, on est surpris de constater, tout d'abord, le caractère de concordance parfaite des objets exhumés. En nous référant à l'étude que nous avons faite dans la leçon précédente, nous commencerons par signaler l'identité des types, particulièrement frappante pour les poteries. Il n'y a pas en effet une céramique caractéristique d'Hiérakonpolis, une autre d'Abydos, une troisième de Memphis ; au contraire, dans toute la vallée du Nil une seule et même « mode » est suivie par les potiers. Il existe vraisemblablement un centre, dont l'influence est suffisamment forte pour s'imposer partout.

On relève d'ailleurs la même identité générale dans les formes des monuments architecturaux. Nous aurons à revenir sur ce point plus tard, en étudiant les tombeaux de l'Ancien Empire.

Signalons néanmoins, dès maintenant, le grand tombeau de Négada, que des inscriptions permettent de faire remonter au commencement de la première dynastie. La partie supérieure des murailles manque, mais il en reste suffisamment pour constater que les parois extérieures du tombeau présentaient une curieuse disposition de pilastres formant saillie et de niches en retrait, que nous rencontrerons bien des fois au cours de ces leçons.

Parmi les objets les plus importants conservés dans ces gisements archaïques, se trouvent des pièces qui portent des noms royaux. La première, déjà connue, est la palette du roi Narmer (Ménès ?), qu'il convient d'analyser maintenant d'un peu plus près (Débuts, fig. 167 et 168). Sur la face principale (celle où les figures sont de plus grandes dimensions), la partie centrale est occupée par un groupe, sur lequel l'attention a été attirée déjà : le roi porte la couronne de la Haute-Egypte ; il lève sa massue et s'apprête à frapper un ennemi vaincu agenouillé sur le sol. Derrière le roi se trouve un serviteur qui porte ses sandales. Au-dessus de la tête du vaincu, un groupe symbolique signifie que le dieu faucon Horus a donné au roi la victoire sur six mille ennemis. Sur l'autre face, le champ de la palette est divisé en plusieurs registres. Au premier nous assistons à une cérémonie : le roi coiffé cette fois de la couronne de la Basse-Egypte s'avance, accompagné du porteur de sandales, précédé d'un haut fonctionnaire. Le cortège qui marche à l'encontre d'un groupe de cadavres décapités est ouvert par quatre porteurs d'étendards. En dessous, deux espèces de félins étirent et entrelacent leur cou, au point de pouvoir encadrer une cavité circulaire. Les deux animaux fantastiques sont tenus en laisse par deux personnages qui occupent l'espace laissé libre au-dessus des animaux. Tout à fait en bas un taureau foule aux pieds un ennemi vaincu et détruit de ses cornes les murs d'une ville fortifiée. Les deux fuyards, au bas de la face principale, se rattachent vraisemblablement à cette dernière scène. En réalité, on a devant soi une représentation purement égyptienne, montrant que les costumes, les attributs, lès attitudes des époques postérieures sont déjà parfaitement en usage. Quelques hiéroglyphes, entre autres le nom du roi trois fois répété, font constater l'emploi bien reculé de ce système particulier d'écriture.

Le style de la palette n'est pas encore tout à fait à la hauteur d'autres monuments de la même époque, dont il sera bientôt question ; on peut relever de la gaucherie, de la raideur dans certaines figures ; mais une explication en sera donnée plus tard. Les mêmes défauts de style peuvent être relevés d'ailleurs dans le bas-relief du roi Mersekha ou Semerkha, gravé à une grande hauteur sur les rochers du Ouady-Magara au Sinaï. Ici trois grandes figures royales sont disposées l'une à côté de l'autre : la

première, à gauche, offre la répétition du groupe principal de la palette, le roi s'apprêtant à immoler son ennemi vaincu ; devant ce groupe, on rencontre la figure du roi, deux fois répétée, et que différencie seulement la couronne, d'une part celle de la Haute-Egypte, d'autre part celle de la Basse-Egypte. Il est bon de constater que, dans le groupe, le roi vainqueur est coiffé aussi de la couronne de Haute-Egypte, ce qui implique une suprématie de cette partie du pays sur l'autre.

La stèle du roi Serpent (Art, pl. 101) nous apporte un exemple de la plus haute perfection, unie à une extrême simplicité. Un léger encadrement suit les limites de la pierre et fait ressortir le nom royal qui s'y trouve gravé : en effet, tout le décor de la pierre érigée sur le tombeau du souverain, se borne à nous donner son nom principal. Les rois égyptiens à l'époque classique avaient cinq noms correspondant à des titulatures différentes : le plus important, celui que l'on trouve ici, est appelé le nom d'Horus. Un faucon, l'oiseau sacré d'Horus, est perché à la partie supérieure d'un rectangle dans lequel s'inscrit le nom même du roi. La partie inférieure du rectangle est occupée par un curieux assemblage de lignes horizontales et verticales qui rappellent immédiatement la disposition des murailles du tombeau royal de Négada. Mais cette question sera reprise en détail plus loin.

Dans les ruines du temple d'Hiérakonpolis on a retrouvé un fragment en granit, sans doute un montant de porte, qui reproduit plusieurs fois le nom du roi Khasekhemoui de la deuxième dynastie. On y reconnaît la disposition générale qui vient d'être signalée, cependant avec une différence : le rectangle n'est pas seulement surmonté du faucon, mais de deux animaux représentant les deux parties de l'Egypte, le faucon et l'animal encore indéterminé du dieu Seth. C'est une manière de signifier que le roi réunit de nouveau sous son sceptre, après une période de division, « les deux parts d'Horus et de Seth » comme disent fréquemment les textes. Le même roi Khasekhemoui (ou un de ses prédécesseurs appelé Khasekhem) est connu par une statue trouvée à Hiérakonpolis (Débuts, fig. 184 à 186). Nous la retrouverons plus tard en étudiant les statues royales de l'Ancien Empire, mais nous pouvons constater, dès maintenant, qu'elle présente, malgré ses mutilations, les caractéristiques fon-

damentales de la sculpture royale des dynasties suivantes ; n'était l'indication des inscriptions, il est vraisemblable que les archéologues auraient hésité à la faire remonter à un âge aussi lointain.

Au niveau daté par ces monuments, les explorateurs ont découvert à Hiérakonpolis et à Abydos de grandes quantités de fragments en ivoire ; le témoignage des inscriptions gravées sur quelques uns permettait d'affirmer que tout l'ensemble appartenait bien aux premières dynasties (Débuts, fig. 119 et 120). Ces ivoires, malheureusement très mutilés, révèlent l'existence de figurines d'hommes ou d'animaux, d'un travail achevé. Il suffira d'en citer quelques exemples. Un fragment du Musée d'Oxford a conservé la partie supérieure d'un corps de femme dont les grandes mèches ondulées recouvrent les épaules ; malgré ses mutilations, il montre une exécution parfaite (Débuts, fig. 120, nº 3 et Origines, pl. IV nº 2). On voit que le ciseau du sculpteur a étudié de près les formes du crâne, et a réussi à rendre les traits d'une manière fort expressive. Les yeux, qui étaient en une autre matière, ont malheureusement disparu, laissant deux trous béants au milieu de la face. Que l'on compare encore une minuscule image de quelques centimètres de hauteur conservée au British Museum : c'est un roi de la Haute-Egypte vêtu d'un grand manteau brodé (Débuts, fig. 112). Les injures du temps ont altéré la surface de l'ivoire, mais pas assez cependant pour empêcher de discerner toute la délicatesse du travail et le réalisme intense qui le caractérisent.

On n'a pas déterminé d'une manière certaine quel a été le rôle de ces figurines qui, après tout, ont pu être des ex-voto dans les temples ou des images funéraires destinées au tombeau. Nous savons, au contraire, à quoi servaient les représentations de chiens, de lions, de lionnes qui ont été retrouvées à plusieurs reprises dans les sépultures (Débuts, fig. 128 et 130). Ce sont des pièces de jeux : il suffit pour s'en convaincre, de comparer le lion et le chien du tombeau royal de Négada avec la peinture d'une boîte à jeux du tombeau de Hesi à Saqqara (fin de la IIIe dynastie). Ces figurines témoignent toutes d'une grande habileté à saisir les formes caractéristiques des animaux.

Ces mêmes tombeaux contenaient des fragments de meubles (Débuts, fig. 97). Ceux-ci vont nous donner un exemple tout à fait

frappant de la stylisation d'un objet d'usage réussie, dès les premières dynasties, si parfaitement, que les Egyptiens la conserveront sans changement notable jusqu'aux dernières époques de leur histoire. Que l'on examine deux pieds trouvés dans le tombeau de Négada, et qui sont conçus comme des pattes de taureau. L'un est la patte antérieure, l'autre, la postérieure ; toutes deux figurées avec une grande sûreté. Le meuble était en quelque sorte supporté par l'animal ou plutôt il était l'animal lui-même, reposant logiquement sur ses quatre pattes, deux en avant, deux en arrière. La nécropole d'Abydos a donné toute une série de pièces identiques ou analogues. On remarquera que dans une série d'exemples, la jambe du taureau est plus écrasée, comme si l'animal fléchissait sous la charge.

Des objets semblables ont été retrouvés, entiers ou en fragments, dans tous les sites de la première dynastie ; ils montrent bien un type achevé, que les Egyptiens des époques postérieures pourront se transmettre d'une manière quasi immuable.

Partout aussi se rencontrent de nombreux objets en faïence émaillée d'une seule couleur, ou même en émaux multicolores ; ce sont des figurines, des vases, des plaquettes de revêtement, etc., dont l'abondance même prouve qu'il s'agit véritablement d'une technique qui a franchi depuis longtemps sa période de tâtonnement et sert largement aux usages les plus variés. C'est en même temps une des industries les plus typiques de l'Egypte pharaonique. Il est vrai de dire que quelquefois dans les tombes primitives de la Haute-Egypte, on a trouvé des colliers de perles émaillées ; mais ces mêmes sépultures contiennent exceptionnellement l'un ou l'autre objet en cuivre. Leur présence s'explique apparemment par les rapports commerciaux, et l'émail, comme le cuivre, indique immédiatement une seule et même origine. C'est au Sinaï que les Egyptiens des plus anciennes époques allaient exploiter les mines de cuivre ; or les émaux égyptiens sont, comme on le sait, à base de cuivre.

Avant de poursuivre, on pourrait se demander quelles conclusions se dégagent de l'ensemble des objets datés examinés jusqu'ici. Aucune confusion n'est possible entre le groupe des documents trouvés surtout à Hiérakonpolis et dans les tombes royales d'Abydos et l'ensemble des monuments de la Haute-Egypte

que nous avons étudiés dans la leçon précédente. C'est autre chose, c'est une autre civilisation. On est par là ramené à ce problème historique déjà entrevu : d'où vient le courant civilisateur qui transforma la physionomie des objets découverts dans la Haute-Egypte dès la seconde période de l'époque primitive ?

La civilisation complète qui nous apparaît maintenant en possession d'un art très développé, est caractérisée de plus par une écriture qui est entièrement constituée. Voici à cet égard quelques affirmations de savants compétents : le Professeur Steindorff dit : « La formation de l'écriture hiéroglyphique remonte aux temps préhistoriques ; déjà sur les inscriptions des tombes royales d'Abydos, c'est-à-dire sur les plus anciens monuments historiques, nous rencontrons l'écriture égyptienne comme un tout complet qui n'aura plus à subir, au cours des siècles postérieurs, que de minimes modifications (Meyers-Lexikon, Hieroglyphen, p. 315). Le professeur Sethe, de Göttingen (Horus-Diener, p. 11), s'exprime de la manière suivante : « Sous Ménès et ses successeurs, les rois de la première dynastie historique, nous rencontrons la civilisation égyptienne complètement évoluée et même parvenue déjà, en quelque sorte, à un point culminant. Spécialement l'écriture est développée d'une manière complète et pour qu'elle ait pu, d'écriture pictographique qu'elle était à ses débuts, s'être transformée dès lors en écriture phonétique, elle a dû certainement être en usage pendant des siècles ». D'autre part c'est en Egypte même que se sont constitués les hiéroglyphes. Voici ce qu'en pense le Professeur Griffith d'Oxford : « L'ancien système d'écriture des Egyptiens, autant que nous le sachions, est né, s'est développé et expira strictement dans les limites de la vallée du Nil. Le germe de son existence peut être venu du dehors mais, pour ce que nous en savons, il est essentiellement égyptien et destiné à exprimer la langue égyptienne ».

Il faut donc bien admettre l'existence d'une période historique antérieure à la première dynastie. Les Egyptiens en avaient d'ailleurs conservé le souvenir et pour eux la première dynastie ne commençait pas leur histoire, mais seulement l'histoire d'un royaume qui réunissait sous un même sceptre la Haute et la Basse-Egypte. Quand ils racontaient les débuts de leur existence, ils dépeignaient le règne des dieux sur la terre. Puis, quand les

dieux eurent cessé de régner, ils passèrent le pouvoir à de nombreux rois antérieurs à Ménès. Le fragment historique de Palerme connaissait des listes de ces rois de Haute et de Basse-Egypte. Le papyrus de Turin, aussi bien que Manéthon, avait conservé des traditions sur des familles successives de rois antérieurs à la première dynastie. Sans entrer dans les détails de ces questions, je me bornerai à reproduire la conclusion de l'historien Ed. Meyer (Geschichte, 2e édition, I², p. 94). « Il ne s'agit nullement ici d'une construction d'époque tardive, mais bien d'une tradition fort ancienne. Dans le papyrus royal de Turin, conservé seulement en fragments, il semble que les dieux sont suivis d'abord d'une dynastie avec plus de mille ans, puis vingt rois avec onze cents ans, puis dix dont le nombre d'années est perdu, d'autres encore dont on a seulement gardé le nombre d'années, trois cent trente, ensuite dix rois avec plus de mille ans, puis dix-neuf souverains de Memphis qui n'ont régné que onze ans, quatre mois et vingt jours, et dix-neuf rois du pays du Nord avec plus de deux mille cent ans, et enfin la dynastie des « Adorateurs d'Horus » avec plus de treize mille quatre cent vingt ans. Chez Manéthon, après les trois dynasties de dieux ou plutôt de demi-dieux, suivent d'abord un certain nombre de rois avec mille huit cent dix-sept années, puis trente rois de Memphis avec mille sept cent nonante années, dix rois de Thinis avec trois cent cinquante années, enfin les génies qui correspondent aux « Adorateurs d'Horus » avec cinq mille huit cent treize années. En dépit des divergences de détail, on constate que le schéma général est le même ».

Je me permets, pour le surplus, de renvoyer à mon étude publiée en 1914 sur « Les Origines de la civilisation égyptienne », dans laquelle j'ai exposé les arguments qui me semblent montrer que cette histoire d'avant la première dynastie, pourrait bien se placer presqu'entièrement dans la Basse-Egypte. Eneff et, les découvertes archéologiques en Haute-Egypte ont été fort abondantes en de nombreux endroits, et nulle part on n'a trouvé, à côté de la civilisation des indigènes, les traces d'une civilisation pharaonique préparatoire à l'épanouissement de la première dynastie. On pourrait soutenir que les documents de transition sont encore cachés dans des nécropoles qui jusqu'à présent ont échappé aux recherches des archéologues, mais les séries céra-

miques ont montré d'une manière concordante qu'il y avait continuité parfaite. On se rappellera que dans la leçon précédente j'ai indiqué que la première dynastie se soude aux dates de succession vers le chiffre 75. Si de nombreuses séries de rois avaient régné en Haute-Egypte avant Ménès, il serait au moins étrange que nulle part, dans les sépultures primitives, on n'ait trouvé des inscriptions hiéroglyphiques, alors qu'elles abondent, au contraire, dès qu'on exhume les tombeaux de la première dynastie.

Il y a cependant un fait historique dont il est impossible de ne pas tenir compte : c'est la supériorité que la Haute-Egypte exerce sur la Basse-Egypte aux temps historiques. Il est incontestable également qu'au début de l'ère dynastique, c'est la Haute-Egypte qui a conquis la Basse-Egypte. Il est vraisemblable que des chefs égyptiens, établis fortement dans la Haute-Egypte, ont à un moment donné conquis le Delta, d'où leur race était originaire. Ce serait là un premier exemple d'un événement qui se reproduisit plusieurs fois au cours de l'histoire. Ainsi après l'Ancien Empire ce sont des princes de Thèbes qui renversent les rois héracléopolitains, et fondent le Moyen Empire dont l'autorité s'étendra sur toute l'Egypte. De même encore, à la dix-septième dynastie, les princes thébains expulsent les Hycsos.

C'est à une période d'abord d'émancipation, puis de conquête, que se rattacheraient les palettes en schiste, monuments qui semblent plutôt d'imitation. Le spécimen d'Hiérakonpolis, au nom du Narmer, a déterminé d'une façon indiscutable la date de toute la série.

A plusieurs périodes de l'histoire de l'art égyptien on peut signaler des séries de monuments gauches et maladroits dont le « caractère d'imitation » est absolument indéniable. Les premiers souverains thébains de la XIe dynastie copièrent d'une façon lamentable les productions artistiques de l'Ancien Empire. Ce n'est qu'au moment où leur pouvoir s'étendra avec fermeté sur toute l'Egypte qu'ils auront accès aux bons modèles, aux bons ateliers, et qu'ils reprendront la série des chefs-d'œuvre.

Examinons à présent les palettes et les fragments de palette les plus importants.

Un spécimen complet a été trouvé à Hiérakonpolis en même temps que la palette de Narmer (Débuts, fig. 155 et 156). Le bord

est orné de figures d'animaux ; dans le champ, on a disposé pêle-mêle des représentations d'animaux réels et fantastiques qui se poursuivent. Sur la face, dont le centre est occupé par une cavité, les représentations sont du même genre ; nous y retrouvons les deux félins, à cou de serpent, mais détachés de la cavité. Du moment qu'on renonçait à leur faire jouer un rôle décoratif, leur cou démesuré ne se justifiait plus d'aucune manière. On croirait voir une imitation maladroite d'un des motifs de la grande palette. Le malencontreux animal se retrouve sur une pièce du Louvre. Cette fois il s'est même éloigné de la cavité et se promène dans le champ de l'objet. Sur une des faces on voit, gauchement interprété, un motif figurant un palmier flanqué de deux girafes.

Le beau fragment du British Museum (complété par le fragment d'Oxford) pourrait passer pour avoir servi de modèle à la palette du Louvre (Débuts, fig. 161 à 164). Ici les formes des girafes sont dessinées avec l'exactitude et la sobriété qui caractérisent les beaux dessins d'animaux chez les Egyptiens de l'Ancien Empire. Au revers de la scène du palmier et des girafes, on trouve un épisode de bataille. Nous voyons encore les ennemis morts couchés sur le sol, tandis qu'un lion et des oiseaux de proie viennent les déchirer. Il y a des inégalités d'exécution : le lion n'est pas d'un dessin aussi pur que les girafes, tandis que le cadavre, déchiré par le fauve, est représenté avec une réelle perfection. Le fragment d'Oxford présente en plus deux figures d'ennemise mmenés en captivité et conduits par des étendards semblables à ceux que nous avons vus sur la palette de Narmer ou bien à l'arrière des barques peintes sur les poteries primitives. Des étendards semblables sont aussi entre les mains des chasseurs figurés sur la palette, dont deux fragments sont au British Museum et le troisième au Louvre. Les animaux traqués par deux bandes de guerriers sont en tous points semblables à ceux représentés sur plusieurs des palettes précédentes (Débuts, pl. I).

Un fragment du Louvre (Débuts, fig. 165 et 166) est apparenté étroitement à la palette dont une partie est au British Museum et une autre à Oxford. Ici les étendards sont représentés de nouveau en action, saisissant une corde dans « leurs mains ». La partie supérieure de ce fragment est occupée par une représentation d'un taureau terrassant un ennemi, ce qui rappelle

un des épisodes de la grande palette de Narmer. On constatera que les pattes du taureau sont stylisées de la même manière que les pieds de meuble dont il a été question précédemment. Sur une face, des enceintes crénelées, dans lesquelles se trouvent des signes hiéroglyphiques, indiquaient les noms des villes capturées par le vainqueur.

Enfin un fragment du Caire (Débuts, fig. 159 et 160) offre, sur une face, toute une série de noms de villes, tandis que, sur l'autre, on a représenté un dénombrement de butin rapporté de Libye ; trois registres successifs montrent des moutons, des ânes et des taureaux. Ces figures d'animaux sont d'une gaucherie et d'une maladresse rares et sentent particulièrement la copie hésitante d'un modèle plus parfait. On peut les comparer à un bas-relief du temple de Sahoure, de la Ve dynastie, à Abousir. On y voit le dénombrement du butin également fait sur les Libyens, et la série des animaux disposés en registres superposés reproduit exactement, dans le même ordre que sur le fragment du Caire, les moutons, les ânes et les bœufs.

Des représentations que l'on peut également qualifier « d'imitation », se retrouvent sur un certain nombre d'ustensiles et d'objets divers : tel le couteau du Musée du Caire, avec son manche en or gravé ; tel le peigne en ivoire de la collection Davis.

Laissons maintenant ces documents en quelque sorte inférieurs, parce qu'ils imitent d'une façon maladroite les productions d'un art plus achevé, et revenons à la question de l'art égyptien tel qu'il nous est apparu clairement dans les documents datés des premières dynasties. Dans son livre sur l'art égyptien, de la collection « Ars Una », Maspero s'exprime comme suit (p. 20) : « A l'avènement des dynasties memphites (la IIIe dynastie est la Ire dynastie memphite), il (l'art) possédait déjà dans leur plénitude ses idées directrices, ses conventions, ses poncifs, sa technique, tous les traits qui lui font une physionomie originale ». Voilà la note nette et précise à laquelle nous pouvons nous tenir. Nous ajouterons cependant une remarque encore et nous dirons que, dès ce moment, l'art égyptien tend à se cristalliser en formules ; en réalité sa période de formation et de progrès est dépassée, il ne pourra que s'immobiliser ou se détériorer. Si l'on cherchait la raison de ce fait, il est probable qu'on la découvrirait

principalement dans l'influence de la religion. L'art est au service de rites religieux et funéraires que les Egyptiens ont reçu de leurs ancêtres et qu'ils se font le plus grand scrupule de modifier. Pendant des milliers d'années ils répéteront les mêmes gestes, réglés par des rituels qui se transmettent d'âge en âge, à peu près sans altération.

Sans insister maintenant sur ces idées qui nous entraîneraient dans des développements considérables, il est nécessaire de montrer par quelques exemples la persistance des formes et des motifs.

Le tombeau royal de Négada est orné, on le sait, de pilastres en saillie et de niches en creux. Cette disposition architecturale va se transmettre pendant des siècles. Le professeur Meyer (Chronologie, p. 180) peut remarquer que « s'il n'était pas sûr, d'après les objets trouvés, que ce tombeau datât du temps de Ménès, nous le placerions certes, plus tard, au commencement de la IIIe dynastie ». En effet, les tombeaux de cette époque nous fourniront toute une série d'exemples bien caractéristiques. Deux tombeaux encore, de la Ve dynastie, à Saqqara, reproduisent en pierre, au fond de la chapelle, la disposition générale des parois extérieures du tombeau de Négada. Dans ce dernier monument la partie supérieure des murailles avait disparu. Ici, au contraire, dans les tombeaux de Sabou et de Niankh-Re, un décor disposé vers le haut est constitué de deux fleurs ou de deux feuilles. Cette particularité, que l'on relèvera également sur la partie architecturale de la stèle du roi Serpent, nous prouve à l'évidence que le bas du rectangle contenant le nom royal a bien la valeur d'une représentation monumentale. Ses formes, dont l'origine nous occupera dans la prochaine leçon, se conservent pendant des siècles, et, pour en citer un exemple typique, il suffira de constater que le nom d'Horus, du roi Sésostris Ier, de la XIIe dynastie, au temple de la pyramide de Licht, les copient très exactement.

Mais on pourrait objecter qu'il s'agit ici d'un modèle stéréotypé que l'on a reproduit indéfiniment par pure tradition, comme faisant partie intégrante du protocole royal. Prenons donc un autre cas où il s'agit d'un élément architectural que l'on pourrait appeler vivant, en ce sens que rien ne s'oppose à sa transformation. Le temple de la pyramide de Sahoure, à Abousir, donne

4

le plus ancien exemple conservé en nature d'un chapitre dactyliforme, c'est-à-dire orné de palmes. Le tombeau de Tehouti-Hetep, à El-Berché, de la XIIe dynastie, nous montre une colonne dont le chapiteau est identique à celui de la Ve dynastie. A Tell-el-Amarna, les ruines du palais d'Aménophis IV, de la XVIIIe dynastie, nous donneront une fois encore un chapiteau identique. Si nous passons d'un trait à l'époque gréco-romaine, le pronaos du temple d'Edfou démontre que le vieux modèle n'avait pas cessé d'être en usage et que les architectes se bornaient à le copier aussi exactement que possible (Art, pl. 193).

Faisons la même expérience pour un motif figuré. Au temple de Sahoure on a représenté une procession de personnages chargés de tables d'offrandes pour le roi défunt. On y voit des hommes et des femmes apportant leur tribut à la sépulture du roi ; quelques-uns ont la tête surmontée de signes hiéroglyphiques indiquant les diverses régions ou provinces dont ils sont originaires. Les hommes ont un aspect particulier, rappelant les formes que les Egyptiens donnaient au dieu Nil, et c'est la raison pour laquelle on appelle souvent ces personnages des « Nils ». Les formes charnues de ces génies sont épaisses, indiquant par là l'abondance et la richesse. Le sein est fortement accentué, le ventre fait saillie en épais plis de graisse ; le vêtement se réduit à une ceinture sur le devant de laquelle sont attachées quelques bandelettes flottantes. Un document de la XIIe dynastie, la table d'offrandes en granit, du temple de Sésostris Ier, à Licht (Art, pl. 129), répète la procession des Nils dans la même attitude et sous le même aspect. Au commencement de la XVIIIe dynastie, dans le temple de Deir-el-Bahari, nous retrouvons la série des hommes et des femmes figurés de la même manière : sur leur tête sont encore placés des étendards géographiques, et si le sculpteur a donné à ses figures un contour plus sec et plus grêle, il n'a pas manqué cependant d'indiquer sur la poitrine des Nils le sein gonflé, de dessiner le ventre qui déborde de la ceinture et de réduire le vêtement à de légères bandelettes flottantes. Le temple de Séti Ier à Abydos, à la XIXe dynastie, fournit des exemplaires magnifiques de ces représentations des Nils, cette fois agenouillés (Temple de Séti Ier, pl. 15). On pourrait en citer encore de multiples exemples mais qui ne changeraient rien à la donnée générale, sinon que

beaucoup de ces figures, d'époque plus tardive, nous montreraient la décadence déplorable de l'art du dessin en Egypte. C'est ainsi que les Nils, de la cella du temple de Kalabché bâti par l'empereur Auguste, répètent la même idée en la traduisant avec gaucherie et négligence.

A propos de ces processions de porteurs d'offrandes il est curieux de rapprocher une image de l'Ancien Empire d'une autre de l'époque romaine. D'une part ce sont les figures calmes et sévères du tombeau de Ptah-Hetep II, à Saqqara (Art, pl. 25), au dessin sobre et sûr de lui-même, et d'autre part une porteuse d'offrande de Kom-Ombo (Art, pl. 198), lourde, soufflée, encombrée de détails, comme si l'on avait peur de laisser un centimètre de la pierre qui ne fût utilisé. La donnée est visiblement la même de part et d'autre. Il semble bien que dans l'un et l'autre cas on se soit inspiré d'un modèle originaire unique, mais l'exécution diffère à tel point, que personne n'oserait affirmer, en comparant les deux monuments, que l'art égyptien n'ait pas changé du tout au cours des siècles de sa longue histoire.

Mais l'exemple le plus frappant de formes artistiques fixées de très bonne heure et qui se transmettent avec persistance est certainement celui que nous fournit le système hiéroglyphique. On sait que les hiéroglyphes sont une écriture dans laquelle on représentait toutes sortes d'êtres ou d'objets : hommes, animaux, plantes, constructions, meubles, ustensiles divers, etc., etc.

Si l'on considère l'origine de cette écriture au point de vue artistique, deux hypothèses se présentent. La première, que je m'empresse de déclarer absurde, est la suivante : l'écriture aurait été l'initiatrice de l'art, c'est-à-dire qu'un peuple ayant eu l'idée de représenter les idées par les images, aurait réalisé de la sorte un matériel d'images graphiques qu'il aurait suffi d'agrandir pour être en possession d'un art presque complet. L'autre, évidemment la seule acceptable, est en même temps pleine de conséquences graves. L'invention des caractères pictographiques n'a été possible que parce que l'art était parvenu déjà à un degré suffisamment élevé chez ce peuple qui eut l'idée de fixer ses idées, pour les contemporains comme pour la postérité, au moyen d'une écriture d'images. Dans ce cas les formes mêmes des hiéroglyphes seraient un témoin précieux du niveau artistique que les

Egyptiens avaient atteint au moment de la constitution du système.

On remarquera que les hiéroglyphes montrent précisément l'emploi des conventions principales de l'art du dessin, tel que les Egyptiens le pratiqueront aux époques historiques : ils dessinent généralement les figures de profil, mettent cependant un œil de face sur une tête de profil ; ils rabattent sur le plan principal les parties fuyantes dont la silhouette ne serait pas suffisamment claire, telles que la tête de la chouette, la queue des oiseaux, les ailes d'un oiseau qui vole, les épaules des hommes ; ils rabattent toute l'image sur le plan lorsqu'il s'agit, par exemple, d'un lézard ou d'un scorpion, animaux tout à fait plats, dont la silhouette n'était pas suffisamment caractéristique.

N'oublions pas que les hiéroglyphes, au moment où nous les rencontrons sur les monuments de la Ire dynastie, n'ont plus uniquement leur valeur pictographique originaire. Ils ont acquis une valeur phonétique, ce qui a exigé, comme le déclarait tout à l'heure le professeur Sethe, un usage de plusieurs siècles. On voit donc que l'argument tiré des hiéroglyphes peut nous permettre de faire remonter loin dans le passé les origines des formes artistiques, déjà complètement fixées au commencement de la Ire dynastie.

Quelques reproductions d'hiéroglyphes, prises à des époques diverses, montreraient combien les caractères de cette écriture, avant tout monumentale, se sont conservés avec précision. Les quadrupèdes du tombeau de Ptah-Hetep Ier, de la Ve dynastie, antilopes, bœufs, ânes, moutons, sont silhouettés avec une science et une précision remarquables. On peut en dire autant des oiseaux, aigles, faucons, chouettes, etc. Pour le Moyen Empire, on prendra comme exemples des oiseaux de Béni-Hasan, puis des signes divers de la tombe de Tehouti-Hetep, à El-Berché. Quant aux hiéroglyphes du Nouvel Empire, au temple de Deir-el-Bahari, les formes en sont encore partout les mêmes, et l'on peut assurer qu'elles ont été dessinées d'après les mêmes cahiers de modèles, transmis de génération en génération. On a souvent trouvé à l'époque des saïtes ou des Ptolémées des modèles d'hiéroglyphes gravés sur pierre tendre. Un faucon de cette époque serait utilement rapproché du faucon de la stèle du roi Serpent.

Qu'on regarde ensuite les pauvres hiéroglyphes du temple érigé par l'empereur Auguste, à Dendour en Nubie ; on sera stupéfait des lamentables caricatures produites par les sculpteurs qui étaient cependant au service du grand empereur romain. Si l'on ne savait rien de la chronologie des monuments égyptiens, ne serait-on pas tenté de croire que les hiéroglyphes de Dendour sont les essais naïfs et maladroits précédant de plusieurs siècles la grande et noble figure du faucon de la stèle du roi Serpent ?

C'est, dirions-nous volontiers, en raccourci, toute l'histoire de l'art égyptien. Déterminons en effet entre la Ire dynastie et l'époque romaine les quelques périodes où les bonnes traditions subissent un moment de recul ou même d'éclipse, puis considérons la dernière et irrémédiable décadence de l'époque romaine, où tout sombre définitivement, et nous aurons une brève indication de la manière dont pourra se résoudre en grands traits le problème historique posé par l'art de l'ancienne Egypte. La suite de ces leçons en fera l'exposé détaillé.

Il ne sera pas inutile de citer enfin un exemple bien curieux de la persistance d'une technique qui a résisté, immuable, à travers les vicissitudes des siècles. Le professeur Petrie a trouvé dans un tombeau de la première dynastie, à Tarkhan, un fragment de natte qu'il a pu placer sur une natte moderne d'Egypte. La photographie qui reproduit les deux spécimens posés l'un à côté de l'autre, prouve combien, quand le besoin du changement ne s'impose pas, l'Egypte est capable de conserver pendant plus de soixante siècles une même tradition invariable.

CHAPITRE V.

A PROPOS DES HIÉROGLYPHES ARCHITECTURAUX

Puisque les signes de l'écriture nous ont conservé des images qui appartiennent au plus vieux fonds de la civilisation pharaonique, il n'est pas sans importance d'examiner en ce moment les signes qui représentent des édifices ou des parties d'édifices. Nous avons chance, en effet, d'y relever quelques-uns des éléments fondamentaux de l'architecture égyptienne.

Une planche de Griffith (Ptahhetep. t. I, pl. 12) réunit un certain nombre d'hiéroglyphes d'architecture de l'Ancien Empire. Le plus simple est le plan de maison, désigné par un rectangle avec, à la partie antérieure, une ouverture qui correspond à la porte. En réalité c'est plutôt un enclos qu'une maison. Deux variantes montrent, à la partie supérieure, une série de serpents dressés, qui sont une terminaison fréquente des murailles, comme on le verra. Deux spécimens représentent une sorte de labyrinthe rudimentaire constituant un enclos fermé, avec une cloison qui, en même temps qu'elle cache l'entrée proprement dite, détermine une sorte de couloir d'accès. Un autre signe, trois fois répété l'un à côté de l'autre, détermine une grande enceinte rectangulaire, avec une petite construction dans un angle. Cela représente, dans les hiéroglyphes, un château ; le nom propre particulier du château s'inscrivait au milieu de l'enceinte. Une enceinte crénelée contient, à l'intérieur, une construction que les inscriptions appellent un palais. Nous rencontrons ensuite une construction plus complexe : c'est une sorte d'édicule dont les parois sont constituées par des éléments entrelacés. A la partie supérieure on y voit dessinée une gorge, caractéristique de l'architecture égyptienne ; au bas s'ouvre une porte. Une construction semblable paraît abritée par un toit, supporté par deux pieux fourchus. On remarquera encore le signe du grenier, trois fois répété, sous l'aspect d'une construction circulaire terminée en

coupole, évidemment faite en terre battue ou en pisé, peut-être en briques. On aura reconnu la pyramide, sans qu'il soit nécessaire d'insister. Deux signes donnent l'image d'une sorte de kiosque, ou même de tente, supportée par une colonnette et dont les parois sont dessinées à l'imitation d'une natte. Comme élément isolé nous rencontrons d'abord une colonne, avec tenon d'assemblage à la partie supérieure ; puis deux piliers de forme polygonale terminés aussi par un tenon. Dans l'un des cas la reproduction permet même de voir, par le relief, que les pans étaient légèrement creusés en forme de cannelures.

La stèle du roi Serpent (Art, pl. 101) présente un encadrement architectural important. Le rectangle, surmonté du faucon et terminé à la base par un assemblage de lignes verticales et horizontales, se retrouve à profusion sur les inscriptions des objets d'offrandes des tombes de la Ire dynastie. L'ensemble du décor se réduit cependant parfois à quelques traits négligemment dessinés ; dans l'exemple du roi Serpent au contraire, l'indication des détails est très soignée et permet de discerner trois massifs plus élevés, entre lesquels sont disposées deux portes.

L'explication de plusieurs autres signes hiéroglyphiques plus compliqués sera réservée pour le moment où nous étudierons l'architecture de l'Ancien Empire.

Nous constatons déjà par ce rapide examen, que les édifices représentés par les hiéroglyphes sont, pour la plupart, des constructions simples, impliquant avant tout l'emploi de matériaux légers : bois, paille tressée, pisé ou briques. Les édifices de ce genre ayant disparu pour la plupart sans laisser de traces, si nous voulons essayer de les reconstituer c'est aux représentations figurées que nous devrons nous reporter. Parfois cependant, on les a copiés, en les agrandissant, avec des matériaux solides. Sous la forme de constructions en pierre ils se sont conservés jusqu'à nos jours, bien que méconnaissables à première vue.

Quelques représentations figurées, principalement des édicules religieux, tabernacles ou sanctuaires, méritent d'attirer notre attention. Un mur d'une des chambres d'Osiris, dans le temple de Séti Ier, à Abydos, nous en donne deux premiers exemples (Temple de Séti Ier, pl. 20). La statue du dieu est enfermée dans une sorte de chapelle dont les cloisons latérales ont été supprimées,

évidemment afin de permettre de voir ce qui se passe à l'intérieur de l'édicule. Deux corniches superposées, surmontées chacune d'une série de serpents ou uraeus, marquent la cloison antérieure et la cloison postérieure, ou plus exactement les deux parois latérales, puisque la chapelle est figurée vue de côté. Une ligne incurvée passe au-dessus de la corniche la plus élevée et s'appuie, par devant, sur un étroit montant ; elle indique l'armature sur laquelle est posée la toiture. La légère saillie en avant donne le profil de la gorge qui régnait au-dessus de la porte. Cette dernière est dessinée ouverte, mais elle est réduite à une mince planchette, suffisante pour marquer l'existence du battant de la porte, sans toutefois sacrifier une partie du mur à dessiner la porte à sa grandeur réelle. Dans la même série de reliefs, au-dessus du précédent, on voit un emblême sacré disposé dans une chapelle semblable. Le roi, faisant office de prêtre célébrant, était tout à l'heure dans le sanctuaire ; maintenant il est à l'extérieur et il tient en main un encensoir, dont l'extrémité pénètre à l'intérieur de la chapelle.

Le dieu Ptah, qui est la principale divinité de Memphis, est souvent représenté dans un édicule léger, manifestement fait au moyen de bois assemblés. Dans un exemple du temple d'Abydos également, on en verra bien le détail (Temple de Séti Ier, pl. 25). Cette fois, la porte est réduite à un mince petit battant placé à la partie supérieure du support de devant de la toiture, de manière à ne pas cacher la figure du roi, dont les mains s'avancent à l'intérieur de l'édicule. On remarquera que par une inconséquence curieuse, les bras du roi sont figurés devant le montant de la chapelle au lieu d'être placés derrière. Comme dans le premier exemple, les parois latérales sont supprimées. Ailleurs, au contraire, on verra par les indications de détail qu'elles étaient faites en nattes tressées : comme au tombeau de Ourarna II, à Cheikh Saïd (Ve dynastie).

Un certain nombre de bas-reliefs funéraires nous font encore connaître de légers kiosques, dans lesquels on disposait des offrandes destinées à l'âme du défunt. Ces édicules, faits de matériaux extrêmement légers et fragiles, se disposaient vraisemblablement le long du parcours du cortège des funérailles. Un bas-relief de Berlin montre, par exemple, des constructions de

l'espèce, où les éléments végétaux jouent le plus grand rôle. L'étude de l'origine des colonnes expliquera quelques détails de cette image. (Art, pl. 173 et 174).

Le tombeau d'Aménophis IV à Tell-el-Amarna offre une série de sculptures consacrées à la mort et aux funérailles d'une princesse. On assiste, entre autres, à une scène de lamentation qui se passe devant la statue de la jeune morte. Cette dernière est placée sous un léger édicule, composé de montants verticaux supportant un vélum ou des nattes.

Ces types de constructions n'avaient pas seulement une destination religieuse ou funéraire. En réalité, dans le culte des dieux comme dans le culte des morts, on ne faisait que copier les usages des vivants. Les Egyptiens, en effet, disposaient volontiers dans leurs jardins des petits pavillons de plaisance ou de repos, construits en matériaux légers. Une tombe de Tell-el-Amarna montre Aménophis IV, servi par la reine et les princesses ; le souverain est assis sous une espèce de grand baldaquin à double corniche, surmontée d'une série de serpents. Les deux colonnes qui lui servent de soutiens sont d'un type très compliqué. Au bord inférieur des corniches pendent des guirlandes de fleurs. Sur les murs du tombeau du grand prêtre Meryra, à Tell-el-Amarna, on a représenté un jardin en forme de croix, divisant en quatre groupes les magasins du temple. Dans ce jardin se trouve un pavillon du même genre, supporté cette fois par quatre colonnettes à type floral, avec une corniche surmontée de serpents. De plus, les colonnes sont reliées par une sorte de balustrade ou de mur bas également surmonté de la frise d'uraeus. Il est probable que dans le premier cas on avait supprimé les deux colonnes centrales et le mur d'entre-colonnement, de manière à laisser voir clairement les personnages qui étaient à l'intérieur de l'édifice. Nous n'avons, je le répète, conservé en nature aucun de ces kiosques aussi fragiles que gracieux et élégants, mais cependant les architectes égyptiens en ont laissé des copies alourdies, en matériaux « d'éternité » : tel le fameux kiosque de l'île de Philae (Art, pl. 93).

Le désir de ne pas s'écarter des formes, en quelque sorte consacrées, de ces édicules légers, a donné naissance, dans les constructions en matériaux solides, à toute une série de dispositions curieuses, dont il suffira d'examiner un exemple dès mainte-

nant. Dans le sanctuaire d'Hathor à Deir-el-Bahari, construit au commencement de la XVIIIe dynastie, une façade ou plutôt un encadrement de porte, copie soigneusement un assemblage architectural. Une analyse sommaire permet d'affirmer que celui-ci n'est pas approprié à la place qu'il occupe et que ses proportions sont telles qu'on doit penser plutôt à un rappel d'idées qu'à une composition d'architecture raisonnée. A la partie centrale la porte et son encadrement sont entourés d'un ornement de bordure, tandis que le dessus est couronné par une frise, dont on étudiera plus tard l'origine. Cette première partie constitue déjà un édicule complet qui est placé tout entier sous un toit supporté par des colonnes. Les colonnes, du type polygonal, sont surmontées de têtes de la déesse Hathor, à laquelle le sanctuaire était consacré. Chose curieuse, vers le haut on a dessiné, sur les piliers même, deux protubérances qui rappellent des seins, comme si le support tout entier représentait la déesse. On constatera également que des cornes étaient fichées sur les piliers ; or, la déesse Hathor est souvent représentée sous forme de vache. La figuration des murs d'entrecolonnement complète l'ensemble, que nous pouvons vraisemblablement nous représenter comme une chapelle entourée d'une colonnade sur laquelle repose une toiture, type que nous aurons l'occasion de rencontrer dans les constructions de temples de la XVIIIe dynastie.

La plus importante de ces figurations architecturales dessinées en projection sur un mur, est fournie par les stèles des tombeaux, surtout de l'Ancien Empire, et nous y consacrerons la deuxième partie de cette leçon.

Au tombeau de Ptah-Hetep Ier, à Saqqara, un des murs de la chapelle réunit, l'un à côté de l'autre, les deux types les plus fréquents. Il suffit de comparer les photographies des deux stèles pour comprendre immédiatement pourquoi l'une doit être appelée la stèle ornée, et l'autre la stèle simple ou ordinaire. (Art. pl. 106, où l'on voit seulement la stèle simple).

La stèle ornée est caractérisée par une série de pilastres en saillie et de niches en retrait, par des assemblages et des découpages qui paraissent à claire-voie. De chaque côté les montants encadrent une cavité centrale, que nous pouvons appeler tout au moins provisoirement une porte. Au-dessus de celle-ci, un

grillage correspondrait assez bien à une fenêtre destinée, sans doute, à éclairer l'intérieur de la construction.

On n'aura pas manqué de remarquer immédiatement l'analogie que présente cette stèle ornée avec le décor du roi Serpent, aussi bien qu'avec la disposition des murs extérieurs du tombeau royal de Négada. En effet, le décor de la stèle ornée peut se retrouver comme nous l'avions dit, à titre d'indication générale seulement, sur toute une série de documents égyptiens.

Reprenons maintenant le problème d'une manière plus détaillée.

Le sarcophage découvert dans la chambre de la pyramide du roi Mycérinus est entièrement décoré sur ses quatre faces du motif de la stèle ornée ; celui-ci se répète trois fois sur chacun des longs côtés, une fois sur chacun des petits. Chaque face est arrêtée par un tore en saillie et surmontée de la corniche. On pourrait citer, peut-être, une demi-douzaine de sarcophages de grands personnages de l'Ancien Empire qui montrent tous des dispositions analogues (Recueil, pl. 14). Ainsi, sur le sarcophage de Khoufou-Ankh, au Musée du Caire, si les deux petits côtés offrent à peu près la même disposition que le cercueil de Mycérinus, chacun des longs côtés donne une fois seulement le motif de la stèle; mais en l'élargissant. N'est-ce pas assez pour supposer que sur le sarcophage de Mycérinus nous nous trouvons en présence d'un resserrement des éléments architecturaux, suivant le procédé que nous relevions pour la représentation de la porte des édicules du temple d'Abydos ?

Le fait de décorer ainsi les sarcophages sur leurs quatre faces prouve bien qu'il s'agit dans l'espèce de l'imitation d'une construction indépendante ; en effet, de grands monuments de l'Ancien Empire nous montrent le même type appliqué dans des proportions considérables. Le Choûnet-ez-Zébîb d'Abydos, dans lequel on a voulu voir une forteresse mais qui est plus vraisemblablement un monument funéraire, est une grande enceinte bâtie en briques et dont les parois extérieures montrent la disposition en pilastres et en niches. A l'intérieur, qui est creux, on a trouvé des restes de construction. Le tombeau royal de Négada est constitué d'un noyau central, comportant une chambre servant à la sépulture et quatre chambres qui sont les magasins ; une fois le mort mis en place et les portes murées, on a construit tout à l'entour

un grand mur d'enceinte, dont la surface extérieure présente de nouveau la disposition caractéristique qui nous occupe. On divisa plus tard l'espace libre entre le noyau central et le mur d'enceinte par des murs de refend. Ceux-ci s'appuyant sur la partie murée des portes, il est sûr que le centre employé comme sépulture proprement dite a été bâti le premier avant que l'on ait commencé les murs qui enveloppent le tout.

Un certain nombre de tombeaux de l'Ancien Empire répètent la même série de pilastres et de niches sur les quatre faces, tandis que les autres se bornent à l'employer pour une façade seulement ou même une partie de façade, de préférence celle dans laquelle s'ouvre la porte conduisant à la chapelle consacrée au culte. Que le mur soit en briques ou bien en pierre, la disposition reste identique. Lorsque les murs sont en briques, ces dernières sont recouvertes d'un enduit sur lequel on a peint soigneusement tous les détails.

Le même décor architectural se développant sur toute une muraille, se trouvera parfois à l'intérieur des monuments comme dans la chambre funéraire de la pyramide d'Ounas, autour du sarcophage ; ou encore, en soubassement, comme dans le sanctuaire d'un des tombeaux de Béni-Hassan. Mais le plus souvent on s'est contenté d'en représenter quelques éléments, réduits à une ou deux portes avec leur encadrement. Pour les deux portes il suffira de reprendre le monument que nous connaissons déjà, la stèle du roi Serpent. Nous identifierons maintenant sans hésitation ce que représente la partie inférieure.

Pourquoi s'est-on borné à deux portes ou plutôt pourquoi en a-t-on mis deux au lieu d'une seule ? En Egypte nous constaterons souvent la répétition de deux éléments semblables. C'est ainsi que nous verrons que des rois ont eu deux tombeaux, qu'il était fréquent de placer deux statues du défunt dans la chapelle funéraire. L'origine de ces dédoublements doit être évidemment cherchée dans les habitudes de la royauté égyptienne : il n'y avait pas un royaume d'Egypte mais un royaume de la Haute et un autre de la Basse-Egypte, bien que tous deux fussent réunis sous le sceptre d'une seule et même personnalité. « Pharaon », en égyptien, signifie proprement la double grande maison. Ainsi toute l'administration est-elle divisée en deux parties ; même

dans le culte on ne négligera jamais de faire la part des deux Egyptes, dans les offrandes aux dieux. Il est donc naturel de mettre deux stèles ornées dans les monuments royaux peut-être différentes de forme dans le principe. Pour les grands personnages on fait la même chose, en vertu de la règle qui domine tous les rites funéraires égyptiens. Ceux-ci commencent en effet par être appropriés exclusivement à la personne royale ; petit à petit ils passent aux membres de la famille royale et aux grands dignitaires avant d'être concédés à ceux qui en méritaient la faveur ; enfin peu à peu ils passaient par « contagion » à toute la nation égyptienne. C'est en vertu de ce principe que dans le tombeau de Sabou ou de Niankh-Re, pour ne citer que ces exemples, le mur du fond de la chapelle est occupé par un décor architectural double. C'est pour cela également que dans le tombeau d'un personnage du nom de Sitou, on a trouvé deux stèles ornées, conservées au Musée du Caire (Art, pl. 29). On peut y relever clairement la présence d'un motif très caractéristique, composé de deux fleurs combinées comme en une composition héraldique et qui se retrouve partout de la même manière sur ces monuments. Il est disposé dans un encadrement constituant une ouverture, dans laquelle il se détache en découpure. On remarquera aussi sur cet exemple que la niche centrale est fermée par une porte dont on a soigneusement indiqué les deux pivots inférieur et supérieur.

Mais souvent aussi le motif de la niche n'est représenté qu'une fois, comme nous l'avons vu déjà tout à l'heure dans le mastaba de Ptah-Hetep. La figuration d'un seul des éléments équivalait, semble-t-il, à la représentation architecturale complète. Il y aurait bien une autre explication. Ce serait de croire à l'existence de constructions de l'espèce, de dimensions extrêmement diverses, allant du tombeau qui mesure des centaines de mètres en longueur jusqu'à des chapelles de quelques centimètres de largeur, mais qui toutes reproduiraient les mêmes formes générales, et ceci serait assez bien dans les habitudes égyptiennes.

Le motif unique est répété parfois à plusieurs exemplaires l'un à côté de l'autre, ce qui ne manque pas de rappeler les grands monuments complexes envisagés tout d'abord, sans qu'il y ait cependant identité absolue. En effet, il ne s'agit plus du motif

continu mais bien d'un motif simple que l'on multiplie en ne lui laissant chaque fois que sa valeur individuelle. On pourrait citer comme exemples les noms d'Horus, sur le mur d'enceinte du temple de Sésostris Ier, à Licht, ou bien les stèles décorées sur des parois de certains cercueils du Moyen-Empire.

Il est temps d'examiner maintenant un détail caractéristique de toutes ces séries de représentations : les montants ou plutôt quelques-uns d'entre eux sont ornés de peintures, dans lesquelles on a reconnu depuis longtemps l'imitation de nattes ou d'étoffes tendues par des liens. Sur la stèle de Ptah-Hetep, on peut voir clairement les liens qui passent dans des anneaux et qui s'enroulent autour d'une traverse à laquelle la natte ou le tapis était fixé. Sur une stèle d'Abousir, à la partie supérieure, on voit que les liens s'attachent à de petites traverses de bois, fichées entre les poutres principales. Ces détails, marqués en peinture, permettent en outre de se rendre compte qu'il s'agit, dans l'ensemble, de constructions en bois, faites d'assemblages de poutres de dimensions différentes, constituant par leur ajustage une sorte de kiosque ou de véranda, avec décor ajouré. Sur les châssis principaux on tendait alors les nattes et les tapis dont il vient d'être fait mention, de manière à abriter l'intérieur contre le soleil ou le vent. Là où le tombeau est fait en briques recouvertes de stuc, le peintre a très minutieusement imité, à la surface des principales poutres, les nervures et les nœuds de la pièce de bois. Il serait difficile dans ce cas de vouloir soutenir, avec plusieurs auteurs, que cette disposition en forme de niche devrait son origine à l'emploi de la brique.

Un cercueil en bois de la nécropole de Tarkhan, daté de la Ire dynastie, donne un exemple qui ajoute un détail précieux. Les panneaux dans lesquels s'ouvrent les portes sont reliés entre eux par des traverses rondes. L'intérieur apparaît ainsi clôturé sérieusement par une barrière sur laquelle viennent s'appliquer, à des hauteurs diverses selon les besoins, les nattes ou tapis.

Passons maintenant à l'examen de la stèle simple et ordinaire et commençons par la comparer à la stèle ornée. Le mur du tombeau de Ptah-Hetep nous les montrait précisément l'une à côté de l'autre, indiquant ainsi clairement qu'il faut les considérer

comme une variante l'une de l'autre. On trouve souvent dans les tombeaux de l'Ancien Empire deux stèles simples, à la place des deux variétés du tombeau de Ptah-Hetep. Nous retrouvons les mêmes éléments fondamentaux dans les deux types : la porte au milieu, encadrée de montants. Au-dessus de la porte, dans la stèle décorée, il y a une fenêtre à étroites rainures ; dans la stèle simple, il y a bien un panneau central décoré, mais de chaque côté duquel se trouve une rainure. Il existe, du reste, des types intermédiaires où, sur une stèle simple on a, par exemple, à droite et à gauche de la porte un montant avec décor floral ajouré ; ou bien encore, de chaque côté du panneau supérieur un assemblage décoré. Nous n'hésiterons pas à dire, par conséquent, que les deux stèles ne sont qu'une seule et même chose avec des variantes de décoration.

La stèle simple est probablement l'édicule qui contenait la statue. Voyons, en effet, des représentations des reliefs de tombeaux d'Ancien Empire qui vont éclairer ce point. Au mastaba de Leyde, nous assistons au transport de la statue au tombeau. Elle est placée debout, dans une sorte de grande armoire dont la porte à deux battants est largement ouverte. A la partie supérieure se trouve un couronnement en forme de gorge. L'édicule est tiré sur un traîneau par des bœufs et un prêtre brûle de l'encens devant l'effigie du défunt. Pour le passage de l'eau, le naos ou chapelle a été placé sur un bateau, et cette fois les portes en sont fermées.

On reconnaîtra immédiatement la chapelle en question dans le tombeau d'Any à Tell-el-Amarna, où la chambre du fond, occupée par la statue du mort, est précédée d'une porte qui reproduit dans son aspect général les formes du naos de l'Ancien Empire. Le tombeau de Ramès, à Tell-el-Amarna, nous apporte une variante d'ailleurs fréquente mais bien instructive. On s'est ici dispensé de creuser dans la montagne une chambre réservée à la statue. Le groupe du mort et de sa femme a été simplement sculpté dans le rocher, encadré par la porte. Faut-il interpréter autrement les stèles simples de l'Ancien Empire lorsque, dans les niches centrales, on voit une statue du mort en relief (Art, pl. 125 et 27). Que l'on examine, par exemple, la stèle de Itti-Ankhars, au Musée du Caire. Hésitera-t-on à l'appeler une repré-

sentation de la chapelle contenant la statue du défunt, simplement parce que l'assemblage qui encadre la niche est un peu plus compliqué ? Dans la stèle d'Ankhars, la porte de la chapelle est ouverte et l'on voit la statue, tandis que dans la stèle de Nefer-Heteps, par exemple, au tombeau de Ti, les deux battants en sont fermés.

Dans la stèle ornée, on peut trouver la même relation entre l'édicule aux portes fermées ou bien ouvertes. Le plus souvent, comme nous l'avons vu, les deux battants sont fermés et les peintures notent le détail des verrous. Dans un tombeau, comme celui de Hesi à Saqqara, au contraire, dans le fond de chacune des niches était placé un panneau de bois représentant chaque fois une figure de mort. (Art, pl. 28 et 126).

Les textes égyptiens désignent généralement les stèles par « rout » ou « routi », ce qui veut dire porte ou double porte et le déterminatif du mot copie parfois l'assemblage caractéristique de la stèle ordinaire. Dans un cas, au tombeau de Ti (corridor I, mur est), le même assemblage détermine le mot « ra-per » qui veut dire proprement un temple. Nous avons là une confirmation de l'idée qui vient d'être exprimée et d'après laquelle la stèle n'a pas seulement la valeur d'une façade ou d'une porte, comme on l'a souvent soutenu, mais d'un édicule complet dont on s'est contenté de figurer la façade.

Nous avons à examiner, pour finir, un troisième type apparenté aux deux premiers. Cette fois, il s'agit encore d'un édicule, mais dont les parois ajourées montrent une complexité plus grande dans les détails des assemblages découpés.

Commençons par considérer les trois représentations d'édicules funéraires qui se trouvent figurés sur le sarcophage de Kaouit, provenant d'un tombeau de la XIe dynastie à Deir-el-Bahari. Pour l'un d'eux c'est un assemblage rectangulaire, apparenté très manifestement aux stèles ornées et surmonté d'une gorge. Un autre représente, à la partie inférieure, deux grandes niches ou portes, surmontées d'un panneau divisé en plusieurs sections, occupées par des découpages imitant des formes d'hiéroglyphes ou d'amulettes. Le troisième qui, d'après l'incurvation de la partie supérieure, semble vu de côté est compris, dans l'ensemble, à peu près comme le deuxième spécimen. Il est divisé de la

même manière à la partie inférieure, tandis que le décor ajouré, au lieu d'être inscrit dans un rectangle, est enfermé au-dessus, dans une ligne courbe. On notera de plus que ce troisième édicule semble posé sur des pieds. C'est donc une espèce de grande armoire ou de chapelle, dans laquelle pouvait être enfermée la statue de la princesse Kaouit.

Il se fait heureusement que nous avons dans le temple de la XIe dynastie, à Deir-el-Bahari, la copie en pierre de l'édicule funéraire des princesses, dont les caveaux ont été trouvés dans l'enceinte du temple. L'examen des reconstitutions, soigneusement faites par Madame Naville, est extrêmement instructif. Il en résulte que, vraisemblablement, la représentation du troisième édicule, sur le sarcophage de Kaouit, nous donne l'aspect du meuble original en bois, dont les deux autres ne sont que les transpositions en pierre : une image représenterait la face antérieure, la seconde nous montrerait la face latérale. En effet, considérons la façade du sanctuaire de la princesse Sadeh et nous identifierons clairement les formes générales du premier édicule. Sur la face latérale du sanctuaire de Aashit, nous reconnaissons la disposition du second édicule, mais avec la différence que l'on a conservé la forme circulaire à la partie supérieure de l'ornement ajouré. La peinture des fragments confirme à l'évidence l'imitation du bois. Toute la texture en a été soigneusement reproduite à la surface de la pierre. On a mis le même soin à varier l'aspect du décor ajouré, marquant l'encadrement général dans une espèce de bois, et en déterminant par des teintes différentes l'emploi d'essences de couleurs variées pour les ornements ajourés. L'ivoire intervient également dans la composition de ces décorations, où l'on rencontre comme motifs principaux les têtes de faucons, les amulettes appelées « dad », les colonnettes polygonales et enfin, la composition florale que nous avons relevée sur les stèles ornées.

Des édicules semblables se retrouvent de temps en temps dans les monuments d'époque postérieure : telle la stèle qui occupe le centre du mur du fond des sanctuaires du temple de Séti Ier, à Abydos (Temple de Séti, pl. 16 et 17 et Art, pl. 152). Prisse a copié dans des monuments du Nouvel Empire des assemblages tout à fait analogues de l'époque de la XVIIIe dynastie. Une

tombe de Tell-el-Amarna, la tombe de Toutou, en donne encore un exemple très démonstratif copié dans la pierre. Il s'agit cette fois d'une niche au fond de laquelle était placée la statue du défunt, ce qui précise, si c'était encore nécessaire, la destination de l'édicule.

On pourrait comparer d'ailleurs, pour finir, deux peintures de tombeaux thébains. L'une montre une paroi occupée par une niche creuse pouvant contenir une statue et qui, dans la partie supérieure, est peinte à l'imitation des claires-voies. De chaque côté, des personnages s'avancent, présentant des offrandes funéraires. Rapprochons cette disposition de celle d'un mur du tombeau de Nekht : on constatera que l'économie générale de la composition est identique. Mais ici la niche à décor supérieur ajouré est remplacée par la stèle simple, habituelle surtout sous l'Ancien Empire, telle que nous l'avons analysée précédemment. Cette dernière comparaison prouve à l'évidence l'identité de fonction des trois types de constructions : stèles décorées, stèles ordinaires et chapelles à claire-voie. Toutes trois sont vraiment les édicules funéraires dans lesquels étaient placées les statues du culte et il vaudrait mieux ne plus parler de stèles en forme de fausse porte, destinée exclusivement à l'âme. On chercherait en vain dans les textes un passage qui confirme cette interprétation.

CHAPITRE VI.

MATÉRIAUX ET ÉLÉMENTS DE CONSTRUCTION

Les Egyptiens ont beaucoup employé l'argile non seulement dans les arts industriels, comme la poterie, mais aussi dans la construction. Celle-ci se faisait surtout en pisé ou en briques.

Pisé. — Il semble que le pisé constitue le type le plus ancien, car on peut retrouver ses formes techniques copiées dans les autres types ; ainsi, d'après la plupart des auteurs, la gorge égyptienne serait née de l'incurvation produite par la pose d'un plafond à une construction faite en pisé. L'argile est soutenue par une armature de branches de palmiers dont les extrémités laissées libres sont repoussées vers l'extérieur par les poutres formant plafond. Le tore, en forme de ruban, serait originairement une espèce de bourrelet en paille, placé aux angles de l'édifice en vue de les renforcer.

On a souvent trouvé, surtout dans les tombeaux du Moyen Empire, des modèles d'habitations en terre cuite reproduisant les formes des maisons en argile telles que les pratiquent actuellement encore les indigènes d'Egypte.

Des greniers, constructions cylindriques fermées par une coupole, étaient figurés dans les hiéroglyphes. Des greniers de ce type sont reproduits, par exemple, dans une représentation peinte de la maison de Anena, à Thèbes. Le mur de clôture est terminé à la partie supérieure par une ligne ondulée, ce qui indique certainement le pisé, car si le mur était en brique on aurait des créneaux à ligne anguleuse. Au-delà, on voit d'abord la maison rectangulaire, à matériaux appareillés, puis les deux greniers et une grande construction à toiture bombée qui sert peut-être de magasin. Ces trois dernières constructions, de même que le mur d'enceinte, paraissent bien se rattacher à la technique du pisé.

Briques. — La brique apparaît de bonne heure dans les tombeaux égyptiens. Dès la première dynastie elle est d'un usage absolument habituel. La brique égyptienne est faite de limon mélangé de sable et de paille, puis façonné en tablettes allongées et durci au soleil. Une peinture du tombeau de Rekhmara à Thèbes montre une briqueterie en pleine activité. Des ouvriers extraient le limon d'un étang ou d'une mare, le déversent en tas sur le sol, le malaxent au moyen d'une pioche, puis moulent les briques qu'ils déposent régulièrement en lignes. Quand elles sont sèches, un manœuvre les transporte à pied d'œuvre.

Les dimensions varient suivant les époques : on peut dire, en thèse générale, que la brique grandit de la Ve à la XVIIe dynastie, pour diminuer sensiblement à partir de la XXIe. Les plus anciens spécimens de briques cuites remontent seulement à la XXIIe dynastie. On rencontre fréquemment des briques portant une marque ou une inscription estampée. Exceptionnellement des briques contiennent des plaquettes de fondation en pierre ou en terre émaillée, sur lesquelles sont inscrits le nom du roi constructeur, l'indication de l'édifice auquel elles étaient employées ou encore le nom d'un fonctionnaire.

Les briques sont disposées soit en lits horizontaux, soit en lits incurvés ; on a expliqué parfois l'incurvation des lits par le relâchement de la corde qui servait de guide aux maçons. Cette explication est contredite cependant par la présence de lits dont l'incurvation se fait en sens inverse. De grandes murailles montrent en effet des massifs dont l'incurvation est alternativement dans un sens ou dans l'autre. Choisy dit que « les ondulations ont pour résultat d'empêcher le glissement de la masse sur le sol et des lits les uns sur les autres ». Petrie pense que cette disposition en lits incurvés a pu donner naissance à l'habitude de construire certains murs en talus.

Laissant de côté les murs à pilastres d'anciens tombeaux, expliqués précédemment, on peut dire que les murs étaient généralement unis, sans aucune espèce de décorations particulières résultant de l'emploi des matériaux. Une construction en briques, d'époque tardive, reproduite par Prisse d'Avesnes, a cependant les murs extérieurs ornés d'un système de niches ana-

logue à celui que les documents anciens nous ont permis d'analyser.

On remarque parfois entre les lits de briques la présence de couches de feuilles de palmiers ou de nattes, destinées évidemment à drainer le massif en briques crues.

Dès les plus anciennes époques les Egyptiens ont connu l'usage de la voûte en briques. Les voûtes se rattachent à deux types fondamentaux : la voûte en encorbellement et la voûte en plein cintre. Une tombe archaïque de Naga-ed-Der fournit un excellent exemple du premier type : les briques débordent légèrement l'une sur l'autre jusqu'au point où elles se rencontrent à la partie supérieure ; une accumulation de briques au-dessus de cet encorbellement lui confère une certaine solidité. Il serait difficile de décider comment on a passé de ce type au plein cintre, qui est devenu d'un usage tout à fait courant, certainement dès la troisième dynastie. A Meidoum, le plein cintre est combiné avec l'encorbellement : les premières assises de la couverture sont disposées suivant le principe de l'encorbellement ; enfin l'espace libre est fermé par quelques briques disposées en claveaux.

Une planche du livre de Garstang sur la troisième dynastie réunit plusieurs spécimens très caractéristiques de couvertures en briques. Dans un cas on voit comment quelques grands blocs d'argile, placés en position polygonale, supportent une rangée de briques qui déterminent une voûte régulière. Est-ce un des stades qui conduisit à l'invention de la voûte en plein cintre ?

Si les voûtes de ces tombeaux peuvent passer pour assez hésitantes ou mêmes grossières, on ne sera pas tenté d'en dire autant de l'admirable appareil du tombeau d'Adou Ier, à Dendéra, datant de la VIe dynastie (Art, pl. 10). Une voûte composée de trois lits successifs de briques a résisté sans fléchir au poids d'un massif de briques considérables.

Il semble bien que la forme de la voûte ait été employée par les anciens avec autant de profusion que par les constructeurs arabes de l'Egypte moderne. On la rencontre sous des formes variées dans les magasins du Ramesseum à Thèbes.

Nous constaterons plus tard que les Egyptiens ont souvent copié la forme de la voûte dans leurs constructions en pierre ; ce qui ne veut pas dire — remarquons-le bien — qu'ils faisaient

des voûtes en pierre. Parfois la copie montre une voûte parfaitement cintrée ; parfois, au contraire, elle se rapproche de l'ogive, comme dans la chapelle de Thoutmès Ier à Deir-el-Bahari ; dans la chapelle d'Anubis, du même temple, c'est une véritable ogive que l'on a copiée. Dans d'autres cas le plafond des chambres creusées dans le roc copie une voûte surbaissée, par exemple au tombeau de Ramsès IV, à Thèbes, ou encore dans le sanctuaire du temple d'Es-Seboua, en Nubie, de l'époque de Ramsès II, où la courbe de la voûte est complètement aplatie. La plus ancienne voûte en pierre se trouve vraisemblablement dans une des chapelles éthiopiennes de Médinet-Habou.

Un espace carré a même été couvert d'une coupole en briques et cela dès l'époque du Nouvel Empire. M. Piéron a décrit une curieuse tombe, à coupole sur pendentifs, à Thèbes ; il la place entre la XVIIe et la XXe dynastie ; à Abydos, une tombe en briques de la XXVIe dynastie est également surmontée d'une coupole.

Les briques étaient le plus souvent recouvertes d'un enduit ou d'un plafonnage peint. Les fouilles, dans les sites de la première dynastie, ont révélé toute une série de briques émaillées ayant servi de revêtement. Certaines présentent au revers un tenon et des trous permettant de les assujettir à la muraille ou de les fixer l'une à l'autre, peut-être au moyen d'un lien métallique. A la surface visible la brique est unie ou bien ornée, à l'imitation d'un motif de nattes. La chambre intérieure d'une pyramide de la fin de la IIIe dynastie était entièrement revêtue d'un décor semblable.

Bois. — L'Egypte offre peu de bois utilisables dans la construction. Il n'est donc pas surprenant de constater que des textes égyptiens ont conservé le récit des expéditions envoyées, principalement en Syrie, afin de se procurer des bois de charpente. Le papyrus d'Ounamounou est le plus célèbre des récits de ce genre. Il est plus étonnant cependant de constater que ces expéditions se faisaient dès l'Ancien Empire. Le professeur Sethe a montré que certains bateaux de cette époque lointaine devaient leur nom spécial aux relations que l'Egypte entretenait avec la côte syrienne.

Le bois servait, comme on l'a vu, entre autres choses à la construction de kiosques légers ou d'édifices à charpentes plus ou moins compliquées. Il semble également qu'on se servait du bois pour faire des lambris. Une tombe de la IVe dynastie, du prince Merab, contemporain de Khéops, montre à la partie supérieure du socle au-dessus duquel sont disposées les représentations, un véritable lambris constitué de planchettes, dont le peintre a soigneusement figuré toute la texture (Art, pl 21). On se demande même si cet exemple n'autoriserait pas à penser que la bande jaune, peinte souvent sur le soubassement des tombeaux de l'Ancien Empire, ne serait que l'imitation d'une poutre engagée dans un mur de briques.

Des bois précieux ont été employés par les Egyptiens dans le mobilier, particulièrement en incrustations. C'est le moment de rappeler aussi les éléments ajourés dans les constructions qui nous ont occupés dans la leçon précédente.

Le bois trouvait enfin un emploi assez fréquent dans la sculpture et les textes mentionnent des statues faites en des bois de diverses variétés. Les tableaux où l'on voit les populations du Sud apporter le tribut en Egypte, montrent fréquemment le transport de billes d'ébène.

Pierre. — La pierre se trouve en abondance en Egypte et dans le désert voisin ; les carrières, exploitées de très bonne heure, offrent des variétés nombreuses de calcaire, de grès, de granit. A Toura et Masara on exploitait le calcaire ; à Hatnoub (Tell-el-Amarna), un riche gisement d'albâtre. Au Gebel-el-Ahmar se trouvait le grès rouge ; à Silsilé, le grès ordinaire ; à Syène ou Assouan, plusieurs variétés de granit. On a signalé dans le Delta, aux environs de Kankah, une coulée basaltique. Dans le désert arabique on rencontrait toute une série de pierres dures, entre autres la diorite, ou encore ce que les Egyptiens appelaient la pierre de Bekhen, qui est le schiste gréseux noir.

Les sculpteurs égyptiens ont employé toutes ces matières et n'ont pas hésité à attaquer les pierres les plus dures, même l'obsidienne, le quartz et le bois silicifié.

Les textes laissés par les Egyptiens dans les carrières, fournissent des indications précieuses. Le Ministre Ouni raconte dans

l'inscription de son tombeau une expédition mémorable aux carrières d'Assouan sous la VI[e] dynastie.

M. Montet a édité à nouveau et étudié soigneusement les inscriptions de la vallée de Hamamat, que les Egyptiens appelaient Rohanou, et qui réunit la vallée du Nil à la mer Rouge, à la hauteur de Koptos et de Koséir. Voici quelques données intéressantes empruntées à cet auteur : six expéditions à la vallée eurent lieu sous le règne de Darius de l'an 26 à 30, trois expeditions sous Amenemhat III (XII[e] dynastie), deux seulement sous Sesostris I[er] et deux encore sous Ramsès IV (XX[e] dynastie). Sous Sésostris I[er] on amena à quai, à Koptos, quatre-vingts pierres ; sous Sésostris II, deux cents pierres. Le mode d'exploitation est décrit de la manière suivante. Quand le chef d'expédition avait jeté son dévolu sur un bloc qui paraissait convenir au monument qu'on avait l'intention de faire, on le précipitait du haut de la montagne pour ensuite le tirer à force de bras. Mais comme le succès était parfois précédé de plusieurs insuccès par suite de l'éclatement de la pierre au cours de sa chute, sous Amenemhat III, l'an 19, le directeur de travaux Meri eut l'idée d'établir un plan incliné, ce qui lui permit d'emporter dix statues. Les inscriptions commémoratives donnent des indications sur le nombre d'hommes nécessaires aux expéditions. Les quatre-vingts pierres de Sésostris I[er] nécessitèrent trois équipes, l'une de deux mille, l'autre de quinze cents, la troisième de mille hommes, et le trajet qu'une caravane franchit actuellement en trois jours s'effectua en quatorze. Sous Mentouhotep II (XI[e] dynastie), trois mille hommes participèrent à l'expédition envoyée pour chercher un couvercle de sarcophage. Le 2 d'un mois, l'intervention prodigieuse d'une gazelle fait découvrir le bloc approprié ; le 15 on érige un monument commémoratif ; le 23 on réussit à arracher la pierre au flanc de la montagne et le 27 on était prêt à partir. Des inscriptions du même genre sont groupées sur des blocs de granit dans les carrières d'Assouan.

Quand au lieu de blocs déjà détachés de la montagne il s'agissait d'exploiter un banc de pierre compacte, les Egyptiens creusaient des rainures, déterminant des blocs de dimensions régulières que l'on arrachait au banc par l'emploi de coins mouillés ou par l'action du feu. Sur le plateau de Gizé, près des pyramides,

on a relevé des traces très nettes de ce genre d'exploitation. Un exemple typique est constitué par les restes d'une grande exploitation de carrière à ciel ouvert, près de Kertassi, en Nubie, d'où sont sortis la plupart des blocs de grès employés à la construction des temples de l'île de Philae. En d'autres endroits l'exploitation se faisait en creusant l'intérieur de la montagne, ce qui formait à la longue de grandes excavations supportées par une série de piliers réservés dans la roche même.

Métaux. — Le cuivre apparaît exceptionnellement sous la forme de menus objets dans les tombes primitives de la Haute-Egypte ; il est employé couramment sous l'Ancien Empire. Le bronze est d'un usage habituel, surtout à partir du Moyen Empire. On travaille le cuivre et le bronze au martelé ou bien on les coule dans des moules. Les Egyptiens faisaient des vases de métal dès la première dynastie et nous connaissons des statues de cuivre dès la sixième.

L'emploi du fer est exceptionnel. L'or, l'électron, l'argent sont d'un usage fréquent dans la bijouterie. On s'en sert aussi pour des incrustations. Le fer n'a été employé couramment qu'à partir de l'époque romaine. Le cuivre provient du Sinaï ; les métaux précieux, surtout de la région du Haut-Nil.

Matériaux divers. — L'art industriel a encore mis en œuvre toute une série d'autres matières : l'ivoire, le cuir, la vannerie, les pâtes vitrifiées. Il n'est pas inutile de faire remarquer que le verre transparent et le verre soufflé n'apparaissent qu'à l'époque romaine.

Emploi des matériaux dans l'architecture. — Souvent les Egyptiens ont combiné des matériaux différents : la brique et le bois ; la brique et la pierre. Le grand tombeau en briques de Négada était recouvert d'une charpente en bois. Dans bien des temples le gros de la construction était en briques, tandis que la pierre était réservée pour les encadrements de portes. Parfois encore la première partie d'un édifice est en brique, tandis que les chambres centrales ou postérieures sont en pierre.

Des pierres différentes étaient utilisées dans une seule et même

construction. Le noyau, par exemple, est en calcaire et le revêtement en granit. Des murs seront en calcaire ou en grès et les portes en granit. Citons, par exemple, la belle porte de granit du temple de Deir-el-Bahari, formée de trois grands blocs, qui sont encadrés par des murs de calcaire blanc. Au temple de Sahoure, à Abousir, les pavements et les soubassements sont en basalte, les murs en calcaire, les colonnes et encadrements de portes en granit.

Parfois la construction qui s'appuie à la montagne se continue à l'intérieur de celle-ci, une partie des salles étant alors en excavation. Le temple de Ouady-es-Seboua nous montre deux cours avec leurs murs d'enceinte et leurs pylones en briques; la troisième cour ainsi que son pylone sont en pierre ; la salle hypostyle et le sanctuaire enfin sont creusés dans la montagne. Quand un édifice est en partie construit devant la montagne, en partie creusé dans celle-ci, il constitue ce qu'on appelle un hémispéos ; le temple de Ouady-es Seboua en est un exemple ; le temple de Deir-el-Bahari en est un autre (Art, pl. 51).

Enfin l'édifice peut être creusé tout entier dans le roc. Le plus grand temple de Ramsès II, à Abousimbel, est l'exemple le plus célèbre de ce type auquel on a donné le nom de spéos (Art, pl. 154). Ce genre d'excavation a été employé surtout pour des tombeaux, que les Egyptiens creusaient en grand nombre au flanc de la montagne. Nous en verrons plus tard des exemples dont les plus célèbres sont certainement les tombeaux de Béni-Hasan (Art, pl. 31). Il n'est pas impossible qu'une petite construction en briques était adossée à la montagne, mais elle a entièrement disparu au cours des âges.

En quelques endroits des tombeaux creusés dans la montagne ont été laissés inachevés et l'on peut de la sorte se rendre compte de la manière de procéder des anciens. On commençait par creuser la partie supérieure, que l'on terminait entièrement avant de foncer l'excavation jusqu'au niveau du sol. C'est ainsi que dans certaines tombes on peut voir des colonnes achevées dans une moitié de la salle, tandis que pour l'autre la partie supérieure seule se dégage de la masse du rocher.

Appareil. — Dans les constructions en pierre les murs sont le plus souvent à joints vifs, sans liens d'aucune sorte. Parfois cependant on s'était servi de crampons en métal ou de queues d'aronde en bois de sycomore. Lorsqu'on a employé un mortier, c'est de la chaux ou du sable avec de la chaux; à la basse époque, du sable, de la chaux et de la brique pilée. L'appareil extérieur est parfois régulier, mais le plus souvent irrégulier, les blocs de dimensions tout à fait différentes étant disposés les uns à côté des autres. Les irrégularités de cet appareil étaient cachées sous un enduit qui donnait au mur l'aspect d'une surface homogène.

Fondations. — En général les fondations ont peu de profondeur. L'humus de la vallée du Nil, compact et dur, subit au moment du retrait des eaux une contraction qui le rend incompressible ; le poids des matériaux lui fait atteindre le maximum de tassement et assurait à l'édifice une assiette stable. Malheureusement par l'exhaussement progressif de la vallée du Nil, les eaux d'infiltration ont atteint de plus en plus les fondations des édifices, dont la solidité est ainsi gravement compromise. Dans les dernières années le Service des antiquités d'Egypte a dû lutter constamment contre les dangers de destruction des temples égyptiens, dont les fondations étaient affaiblies de la sorte. On peut voir, par exemple, sur une photographie d'un mur du temple de Debod, en Nubie, prise avant les travaux de restauration, comment la construction était en quelque sorte aspirée dans le sol mouvant ; c'est par en bas que les murailles commencent à s'écrouler. C'est la même situation que l'on constatait au temple de Maharraka. Les murs extérieurs s'étaient enlisés, mettant à jour les parties intérieures de l'édifice, et, si des mesures sérieuses n'avaient pas été prises en temps utile, les rangées de colonnes se seraient effondrées comme un véritable jeu de quilles.

Les textes et bas-reliefs ont fourni de nombreuses indications sur les rites de fondations des anciens Egyptiens. Le roi, assisté par des prêtres ou des prêtresses jouant le rôle de divinités, posait la première pierre, offrait au dieu les spécimens de matériaux, consacrait sous les angles des murs des dépôts de fondations consistant en poteries, modèles d'outils, amulettes et plaquettes avec inscriptions commémoratives.

Moyens techniques. — Quand on considère la grandeur des éléments employés par les anciens Egyptiens dans leurs monuments — pierres de dimensions considérables, statues ou sarcophages d'un poids fantastique, — on ne peut s'empêcher de se demander comment ils pouvaient mettre en œuvre des masses pareilles. Citons d'abord quelques exemples. Au temple de la pyramide de Khéphren on a constaté la présence, dans le vestibule, de blocs de granit pesant, l'un trente mille kilogs, un autre cent cinquante mille kilogs. Au temple proprement dit, sur le plateau, il y a un bloc de granit qui dépasse en volume cent soixante-dix mètres cubes et dont le poids est de plus de quatre cent soixante-dix mille kilogs. Les architraves de la salle hypostyle de Karnak (Art, pl. 149) mesurent en longueur 9,20 m., leur cube est de 31 m.; leur poids, de soixante mille kilogs. Les piliers de l'Osireion à Abydos pèsent quatre-vingt-dix mille kilogs. Les fameux sarcophages des taureaux sacrés, dans le Sérapeum de Memphis, pèsent soixante mille kilogs. Le colosse de Ramsès II, qui gît en pièces dans la cour du Ramesseum à Thèbes (Art, pl. 153), avait une hauteur de 17,50 m. et pesait plus d'un million de kilogs.

Comment les Egyptiens réussissaient-ils à transporter et à mettre en place des masses aussi considérables ? Les moyens mécaniques qu'ils avaient à leur disposition, pour autant qu'on les connaisse, paraissent avoir été fort limités. L'existence de la machine à irrigation, semblable au moderne chadouf, prouve au moins qu'ils comprenaient l'emploi des leviers. Nous verrons dans un instant qu'ils connaissaient vraisemblablement aussi la chèvre, mais dans la plupart des cas il paraît démontré cependant qu'ils se servaient uniquement de la force des bras humains.

Les représentations du traînage de blocs de pierre ou de monuments sont rares. Le plus souvent il s'agit du transport de statues funéraires qui ne sont pas de dimension considérable. On les plaçait sur des traîneaux tirés par une équipe d'hommes, le glissement étant favorisé par l'arrosage du sol. Sur une stèle d'une carrière on voit, exceptionnellement, un bloc de pierre posé sur un traîneau attelé de bœufs. Au temple de Deir-el-Bahari, un bas-relief était consacré à la représentation du transport de deux grands obélisques de la reine Hatshepsout. Les deux mono-

lithes étaient placés bout à bout, sur un même bateau remorqué par toute une flottille de barques. Le tombeau de Tehouti-Hetep, à El-Bereh, contient la scène célèbre du transport d'un colosse. Il résulte des indications du texte que cette statue d'albâtre devait peser environ soixante mille kilogs. Elle est posée sur un traîneau tiré par cent soixante-douze hommes. On aurait tort probablement de croire que les dessinateurs égyptiens ont voulu exactement représenter le nombre d'hommes qui avaient été nécessaires au transport: on a cherché simplement à donner l'impression de grandes masses attelées simultanément aux cordes qui mettaient le traîneau en mouvement, car cent soixante-douze hommes ne constituent pas une équipe suffisante. En effet nous avons rencontré, à propos de l'exploitation des carrières, des nombres beaucoup plus élevés. Le rédacteur de l'inscription a peut être voulu corriger la disproportion entre la masse et le nombre d'hommes qui la déplaçaient, en disant que l'enthousiasme était si grand que chacun tirait comme mille.

Un passage du papyrus Anastasï n° 1 serait d'une importance capitale pour l'étude de ces questions, s'il était possible de résoudre, avec plus de précision, les diverses questions que soulèvent les termes techniques employés. Un scribe envoyant par lettre un défi à un de ses rivaux, lui propose des problèmes de construction qu'il espère que son rival ne parviendra pas à résoudre. Il y est principalement question d'une rampe en briques qui doit servir à l'érection d'un obélisque. Il semble bien que les Egyptiens ont employé fréquemment ces rampes et les fouilles de monuments de l'Ancien Empire en ont parfois fait découvrir des traces. C'est au même procédé encore que recourut, à notre époque, Legrain dans ses travaux de consolidation et de reconstruction de la salle hypostyle de Karnak. Le problème, compliqué, consistait à refaire les fondations des colonnes ébranlées. Mais pour cela il fallait d'abord enlever les architraves, puis successivement les divers tambours de pierre ; ce n'est qu'ensuite que l'on pouvait songer à refaire solidement la fondation au béton, puis à remettre les éléments successifs des colonnes et à replacer les architraves. Celles-ci constituaient, on l'a vu, des blocs d'un poids et d'une dimension considérables. Legrain s'y est pris de la manière suivante : il a rempli la salle de terre et de sable jusqu'au niveau

des architraves, a ménagé ensuite un plan incliné et a réussi à faire glisser sur des poutres les blocs, les uns après les autres, jusqu'au niveau du sol ; puis exécutant la manœuvre en sens inverse, il est parvenu à remettre tout en parfait état. Jamais cependant il n'a recouru à l'emploi d'autres forces motrices que les bras de ses ouvriers de Karnak.

Contre la face intérieure du grand pylone de Karnak on a relevé les restes des échafaudages en briques qui ont servi au cours de la construction. Au fur et à mesure qu'un édifice en pierre s'élevait, il était enveloppé en quelque sorte d'une autre construction en briques crues qui montait en même temps à gradins, constituant une espèce d'escalier gigantesque sur lequel les matériaux pouvaient être élevés sans trop de difficulté. Quand les constructeurs étaient arrivés au sommet des murs, l'édifice disparaissait dans le revêtement de briques crues ; alors commençait le travail des sculpteurs, chargés de l'achèvement décoratif. Au fur et à mesure de l'avancement de leur travail, l'échafaudage de briques était enlevé et descendait de la sorte d'étage en étage. C'est ainsi que dans un angle de la cour des Bubastides à Karnak, là où les chapiteaux du portique ne sont que dégrossis, les colonnes sont encore entièrement masquées par un massif en briques crues.

On trouvera, par exemple dans l'ouvrage de Choisy sur l'art de bâtir en Egypte, des indications sur l'emploi d'un appareil appelé ascenseur oscillant et qui aurait aidé les Egyptiens dans la construction de leurs monuments ; des modèles de cet ascenseur oscillant ont été trouvés avec d'autres réductions d'outils dans les dépôts de fondations de plusieurs temples.

Un tombeau de l'époque perse à Saqqara a permis de reconnaître que, dans certains cas, les Egyptiens ont fait emploi du sable pour mettre en place le couvercle colossal d'un sarcophage. Il y a là une combinaison extrêmement ingénieuse de cavités remplies de sable, dans lesquelles s'engageait l'extrémité des poutres supportant le couvercle. En retirant le sable par en dessous, les poutres descendaient lentement dans les cavités et déposaient finalement le couvercle à sa place, de la manière la plus précise.

Borchard a signalé la présence de rainures à la partie supé-

rieure des socles des obélisques et des colosses. De ces rainures les unes servaient à empêcher que l'arête vive du monument ne s'écrasât au cours du placement, tandis que les autres ont vraisemblablement été employées pour permettre à un système de freins de retenir la masse pendant son érection.

M. Hoelcher a relevé soigneusement dans l'étude architecturale du temple de Khéphren, à Gizé, toute une série d'indices qui ont permis de reconstituer l'emploi fort ingénieux d'une pince à blocs, manœuvrée au moyen d'une chèvre.

CHAPITRE VII.

LES FORMES FONDAMENTALES DE L'ARCHITECTURE

Le Pilier

Nous pouvons chercher à présent à définir autant que possible les caractères généraux de l'architecture égyptienne. Si l'on considère l'ensemble des monuments conservés, on est immédiatement frappé de ce fait, que l'architecture de l'ancienne Egypte a produit surtout de grandes masses sans décor architectural extérieur. Les formes peuvent être considérées comme simples : ainsi dans la pyramide ou le mastaba, dont les murs extérieurs inclinés en talus se terminent, dans le premier cas en une pointe, et dans le second cas en une plate-forme rectangulaire de moindre surface que celle de la base du monument. Les masses pourraient, au contraire, être envisagées comme complexes en ce sens que les constructions peuvent présenter une série de massifs de dimensions différentes appuyés les uns contre les autres : ainsi, sur la pyramide ou sur le mastaba s'appuieront des constructions constituant les temples ou chapelles funéraires. Dans la reconstitution du temple de Sahoure, par Borchardt, on trouvera un exemple typique de cet aspect de l'architecture. On sera frappé de la rareté des ouvertures : quelques rainures dans les murs servent de fenêtres, un grand rectangle découpé dans la toiture détermine une cour à portique.

Les seuls ornements qu'on remarque à première vue sont les corniches et le tore, et même ceux-ci n'ont pas une véritable valeur d'ornementation puisqu'ils dérivent des procédés de construction. Ce décor apparaît aussi bien au sommet des murs que comme couronnement aux portes. La corniche était souvent couronnée d'une frise de serpents sacrés ou uraeus dressés, la tête surmontée

d'un disque solaire. Dans la gorge on dessine des feuilles de palmiers ou des séries de cartouches royaux. Le disque ailé, placé d'habitude sur le linteau des portes, s'étale parfois largement dans la gorge elle-même.

Un élément dont la silhouette rompt la monotonie des grandes masses est le pylone, composé d'une porte flanquée de deux hautes tours (Art, pl. 155). Les tours doivent vraisemblablement leurs formes à des constructions à étages dans les habitations en pisé ou en briques ; l'architecture égyptienne, dans la Haute-Egypte, copie cette disposition jusqu'à nos jours. Remarquons qu'au temple d'Abousimbel, les fouilles récentes ont fait découvrir un petit sanctuaire dont les formes générales reproduisent la disposition du pylone mais sans porte. On serait tenté de se demander si la porte est vraiment un élément essentiel du pylone, ou bien si l'anomalie présentée par le temple d'Abousimbel peut s'expliquer par la disposition particulière des lieux. Dans la plupart des temples, au moins dès le Nouvel Empire, le pylone est devenu l'élément dominant sous forme d'un portail gigantesque, dont les tours dépassent de haut le niveau de toutes les autres constructions avoisinantes.

Le grand pylone du temple d'Edfou donne l'occasion d'analyser les formes générales et de voir particulièrement comment la porte, conçue comme un organe subsistant en soi, est intercalée entre les deux grands massifs latéraux (Art, pl. 94). Dans les faces de chacun de ceux-ci de longues rainures verticales montent à peu près jusqu'à mi-hauteur ; au-dessus, des ouvertures rectangulaires traversent le massif d'outre en outre. Autrefois, de grands mâts en bois étaient placés dans les rainures, où ils étaient fixés par un système de câbles passant par les ouvertures. Plusieurs bas-reliefs en donnent des représentations précises. Ces grands mâts à bandelettes, érigés à la face du pylone, paraissent avoir servi d'emblème ou de signe apparent pour les constructions sacrées, s'il est vrai, comme tout porte à le croire, que le signe « dieu » en Egypte représente un mât surmonté d'une ou plusieurs bandelettes flottantes. Dans chacune des tours des escaliers de deux cent quarante-deux degrés permettent d'arriver à la plate-forme supérieure. De petites ouvertures servent à l'éclairage de la cage d'escalier.

Les portes monumentales qui précèdent les pylones ont été appelées des propylones. On en connaît surtout de l'époque ptolémaïque. Aujourd'hui elles apparaissent isolées, tandis qu'en réalité elles servaient d'entrée aux grands murs d'enceinte de briques qui délimitaient l'aire sacrée du temple. Leur forme est identique à celle des portes intérieures des édifices ; ce n'est donc probablement qu'un hasard si on n'en connaît que de la basse époque.

Les embrasures des portes égyptiennes sont généralement très profondes ; on y ménageait un espace en retrait dans lequel pouvaient se loger les battants de la porte ouverte. Un exemple de Ouady-es-Séboua est intéressant au point de vue du décor que l'on a placé sur les ébrasements. La porte du sanctuaire était à un seul battant. Du côté où il s'appliquait sur le mur en s'ouvrant, on s'est contenté d'écrire une série de titres royaux. Dans la partie opposée, jamais cachée quand la porte s'ouvrait, on a figuré le dieu du sanctuaire sortant à la rencontre du roi, lui donnant la main et présentant à ses narines le signe de vie.

Quand on regarde dans l'axe principal d'un temple égyptien à travers toutes les portes, disposées le plus souvent en enfilade, on constate que le niveau du sol s'élève progressivement. La dénivellation peut être peu sensible, comme par exemple à Kalabché : une légère rampe devant chaque porte rachète alors la différence de niveau. Dans d'autres temples, la dénivellation est plus importante et nécessite un système de rampes ou d'escaliers, comme par exemple à Deir el-Bahari, ou à Ouady-es-Séboua. Ici le premier pylone de pierre s'élève sur une esplanade, à laquelle donne accès un large escalier ; le second pylone est posé sur une esplanade moins élevée, à laquelle on arrive encore par un escalier divisé en deux travées que sépare une rampe. Il est probable que ce type d'escalier double avec rampe centrale a été déterminé par les nécessités du déplacement des châsses divines, que l'on sortait des appartements intérieurs du temple à l'occasion de quelque fête.

La différence de niveau pourrait être expliquée par l'assiette même du terrain, si nous ne la voyions pas apparaître dans des cas où rien ne l'indiquait ni ne paraissait la réclamer. Ainsi dans la cour du temple de Khonsou, à Karnak, on a, à première

vue, l'impression que toutes les colonnes sont du même modèle et de même dimension (Art, pl. 156). Les architraves qu'elles supportent courent à une même hauteur et cependant, à y regarder de plus près, on constate que les colonnes du fond de la cour sont surélevées de quelques centimètres. Il y a là, à notre sens, une véritable faute contre le goût et le besoin de symétrie. Le fait est étrange mais il le paraît encore davantage quand cette surélévation se produit non plus dans une cour mais à l'intérieur d'une grande salle. Dans la seconde salle hypostyle du temple de Séti Ier à Abydos, les deux premières rangées de colonnes sont à un niveau et la troisième à un autre, légèrement supérieur : des rampes, disposées à des intervalles réguliers, rachètent la différence (Art, pl. 151). Même dans les parties internes d'un édifice où parfois les seuils sont extrêmement rapprochés, on constate, de porte en porte une élévation du sol ; par exemple, dans les salles qui précèdent immédiatement le sanctuaire à Edfou. Le naos central occupe finalement le niveau le plus élevé, et l'on peut se demander si ce n'est pas là le but poursuivi par les architectes, but qui leur paraissait si important qu'il a fait taire toutes autres considérations.

Le mouvement montant du niveau du sol a, comme contrepartie, un mouvement inverse des toitures, ce qui est particulièrement sensible au temple d'Edfou. On constate qu'un mur assez élevé forme un parapet autour de la partie postérieure du temple, déterminant une esplanade entièrement cachée aux yeux indiscrets du dehors. Nous verrons plus tard qu'il y avait parfois sur cette esplanade de petites constructions, servant à des cérémonies du culte qui pouvaient être célébrées en plein air, bien qu'à l'abri de tout regard profane.

Les plafonds étaient formés de grandes dalles s'appuyant sur les architraves. Les Egyptiens, par la décoration de leurs plafonds, ont cherché autant que possible à supprimer l'impression que l'édifice était fermé à la partie supérieure. En effet, ils peignaient sur les dalles le bleu du ciel, constellé d'étoiles ; ou bien ils y étalaient de grandes figures d'oiseaux en plein vol.

L'écoulement des eaux est réglé par la disposition des dalles, inclinées parfois légèrement ou même entaillées d'une manière appropriée. Les eaux qui ont reçu de la sorte une direction géné-

rale, sont évacuées à l'extérieur par une série de gargouilles. On en connaissait aux temples de basse époque où elles avaient la forme d'un lion dont le corps serait engagé dans la muraille à une certaine hauteur correspondant précisément au niveau des plates-formes bordées d'un parapet assez élevé (Art, pl. 194). Un trou et une rigole ménagés entre les pattes de l'animal permettaient l'écoulement des eaux. Il y a peu d'années un fragment d'une gargouille semblable a été découvert au temple solaire d'Abou-Gorab, de la Ve dynastie, attestant l'ancienneté de cette forme.

L'intérieur des salles s'éclairait par des rainures minces ménagées dans les murailles ou par des trous taillés en biseaux dans les pierres de couverture ou même par l'emploi de véritables fenêtres. Ainsi, au vestibule du temple de Khéphren, on avait entaillé les blocs de granit couronnant les murs latéraux, de manière à faire pénétrer quelques faisceaux de lumière à l'intérieur d'une salle hypostyle. On peut se demander si ce dernier procédé n'a pas conduit les architectes à l'idée de surélever légèrement les dalles de la couverture. En les faisant reposer de place en place sur des blocs réguliers intercalés entre le plafond et le sommet des murs latéraux, ils déterminaient de la sorte une série d'ouvertures carrées, éclairant la salle latéralement. Quand il s'est agi d'une salle à plusieurs rangées de colonnes, il suffisait de recourir à ce procédé pour les dalles de couverture de la travée centrale, ce qui amenait nécessairement une différence de niveau entre le plafond de la travée centrale et ceux des travées latérales. C'est ce qu'on peut voir clairement pour la salle hypostyle du Ramesseum à Thèbes. Plus la différence de niveau s'accentuait et plus la fenêtre était agrandie. On dépassa la mesure et, après avoir cherché à donner de la lumière à l'intérieur, on dut se prémunir contre la trop grande intensité de celle-ci. C'est pourquoi on disposa dans l'ouverture de la fenêtre une sorte de grillage découpé dans la pierre, qui rappelle les assemblages en forme de fenêtre des stèles ornées. La salle hypostyle de Karnak fournit un bon exemple de cette fenêtre à claustra (Art, pl. 149). Mais on le remarquera, ces différences de niveau, qui paraissent conditionnées par les nécessités pratiques de l'éclairage, ont créé le plan basilical,

employé par les Egyptiens au moins dès le Nouvel Empire. Une salle hypostyle, dont la travée centrale est plus élevée que les travées latérales, réunit, en effet, les éléments fondamentaux de la basilique telle que les architectes grecs et romains la construiront plus tard. Les salles hypostyles étaient souvent précédées d'une cour à colonnes et à portiques, ce qui répond parfaitement à l'atrium et au narthex des basiliques chrétiennes.

On peut croire que ce sont également des considérations pratiques d'isolement et d'éclairage qui ont donné naissance à deux éléments architecturaux : l'ouverture en façade et la demi-porte. Que l'on regarde, par exemple, la façade de la salle hypostyle d'Edfou (Art, pl. 193). Au lieu que la salle soit fermée par un mur extérieur montant jusqu'au plafond, on s'est contenté de placer entre les colonnes, des murs qui montent à un peu plus d'un tiers de leur hauteur, suffisamment élevés, cependant pour cacher tout ce qui se passait à l'intérieur de la salle. Dans ce cas il n'y avait aucune raison à provoquer une différence de niveau entre la travée centrale et les travées latérales ; aussi toutes les colonnes ont-elles la même dimension. Pour pouvoir clôturer l'écran déterminé de la sorte entre la cour et la salle, on a appuyé aux deux colonnes centrales deux montants en maçonnerie, constituant l'embrasure d'une double porte, avec une saillie suffisante vers le haut pour que les pivots supérieurs des battants puissent s'y engager. Chacun des pilastres déterminés ainsi, se termine par une corniche ; c'est, si on le veut, une porte, mais sans linteau.

La nécessité de couvrir des espaces trop vastes pour pouvoir être franchis par une seule poutre, qu'elle soit en bois ou en pierre, ainsi que le besoin d'ombrager certaines façades au moyen d'un portique, a donné naissance aux soutiens architecturaux : les piliers et les colonnes.

Le pilier dérive spontanément, dans sa forme la plus simple, de l'exploitation des matériaux en poutres régulières d'une certaine longueur. Les poutres disposées verticalement formeront des piliers ; posées horizontalement elles détermineront les architraves. C'est ce que l'on voit clairement pour les piliers en granit du vestibule du temple de Khéphren à Gizé (Art, pl. 7). Des poutres gigantesques sont posées debout sur le pavement, sans aucune

espèce de socle ; elles reçoivent les architraves sans organe intermédiaire. L'assemblage qui tenait déjà solidement par le poids même des matériaux, était assuré par des crochets métalliques reliant deux architraves l'une à l'autre et celles-ci au centre du pilier.

Le pilier carré, qui était ici de dimensions assez épaisses, est employé, mais avec des proportions plus élancées, au temple d'Amada ; cette fois on a intercalé entre le sol et le pilier une base peu élevée, comme si l'on voulait donner au soutien une assiette suffisante pour qu'il ne puisse s'enfoncer dans le sol sous le poids des matériaux qu'il avait la mission de soutenir. Cette base qui a encore ici une valeur en quelque sorte logique, s'élève dans d'autres cas et constitue un véritable socle, par exemple au temple de Derr, où cependant architraves, piliers et socles sont creusés dans le roc.

Un petit temple d'Aménophis II à Karnak nous montre l'emploi de piliers carrés surmontés d'une corniche. La chose pourrait être admissible, le pilier étant considéré comme un morceau de muraille, si l'on avait fait reposer l'architrave directement sur la partie supérieure de la corniche ; mais les architectes égyptiens ont intercalé entre les deux une pierre carrée, qui sert d'abaque, ce qui donne l'impression que le pilier se continue au-dessus de la corniche. On retrouve la même particularité dans le tombeau de Toutou, à Tell-el-Amarna, où des piliers carrés, avec corniche vers le haut, sont engagés dans la muraille et supportent apparemment l'extrémité de grandes poutres (« apparemment », parce que, en réalité, le tombeau est creusé dans le roc). A propos de ces piliers encastrés dans une muraille, il est utile de remarquer que les murs extérieurs du portique d'Amada ont été établis entre des piliers, ce qui détermine, à l'extérieur aussi bien qu'à l'intérieur, une série de panneaux séparés par des pilastres.

Souvent le pilier carré a été décoré de scènes sculptées ou peintes représentant généralement le roi en présence d'une divinité. Au temple de Karnak, devant le sanctuaire, se dressent deux piliers en granit qui se rattachent à cette catégorie, mais qui présentent cette particularité d'offrir deux faces décorées de motifs floraux en relief fortement accentué (Art, pl. 54). Sur le pilier du sud, ce sont les plantes héraldiques de la Haute-Egypte

que l'on appelle, faute d'un nom plus précis, des fleurs de lis ; le pilier du nord porte des papyrus, la plante héraldique de la Basse-Egypte. Il est possible — quelques archéologues le croient — que ces piliers aient servi de socles à des images divines ; ne seraient-ils pas, peut-être, les restes d'une ancienne construction, ainsi que le veut Borchardt ?

Quelques temples offrent des piliers carrés portant en relief des représentations du sistre hathorique, par exemple dans le petit temple ptolémaïque de Deir-el-Mediné.

Il paraît bien que l'origine des piliers carrés puisse être recherchée dans l'industrie de la pierre. Les soutiens que les carriers devaient laisser de place en place pour étayer le plafond des carrières creusées au sein de la montagne, auraient été tout simplement copiés dans les constructions. Quand nous trouvons au contraire un pilier polygonal, à faces plus ou moins nombreuses, nous serons tentés de supposer plutôt un prototype en bois. Nous avons vu, en effet, que le pilier polygonal est reproduit parmi les hiéroglyphes anciens, qu'il est terminé à la partie supérieure par un tenon d'assemblage, et enfin qu'il présente sur chacune de ses faces une rainure ou cannelure, ce qui implique l'imitation de la technique du bois. Le pilier polygonal de dimensions minuscules est d'ailleurs fréquemment reproduit en bois et en ivoire. On le trouve intercalé avec d'autres formes dans les claires-voies servant de fenêtres. Ainsi, au sanctuaire de Aashit, de la XIe dynastie, à Deir-el-Bahari, l'imitation, en pierre peinte, d'une claire-voie montre de multiples éléments ajourés : le motif floral des stèles ornées, des séries de têtes de faucons, l'amulette que l'on appelle le *dad* ou *didou*, et enfin les piliers polygonaux, disposés deux à deux.

Le plus ancien pilier à huit pans, en pierre, paraît être au tombeau de Ptah-Hetep Ier, à Saqqara. On le trouve ensuite dans le temple de la XIe dynastie, à Deir-el-Bahari, où la pierre est un grès revêtu d'un enduit blanchâtre. Le pilier, à Deir-el-Bahari, pose sur une base carrée. La façade du tombeau de Chnoum-Hetep II, à Béni-Hasan (XIIe dynastie) montre l'emploi de piliers polygonaux à douze pans (Art, pl. 31). Le haut est séparé de l'architrave par une abaque carrée, plate et qui dépasse le niveau des quatres faces orientées du pilier. (J'appelle faces orien-

tées les quatre pans qui se trouvent aux extrémités des deux axes du pilier).

Au Nouvel Empire, le pilier polygonal est employé principalement à Deir-el-Bahari et à Karnak. A la colonnade et aux portiques d'Anubis, à Deir-el Bahari (Art, pl. 52 et 147), les piliers à seize pans sont élancés, d'une proportion élégante, faisant songer peut-être plus encore que pour le pilier de Béni-Hasan à l'architecture grecque. On sait, en effet, que Champollion, suivi par d'autres archéologues, a donné aux piliers de Béni-Hasan le nom de « protodoriques ». Sans vouloir entrer ici dans la discussion de savoir si oui ou non l'architecture grecque doit quelque chose à l'égyptienne, il suffira de constater que les architectes du Moyen et du Nouvel Empire avaient employé un élément architectural qui suggère immédiatement à l'esprit la comparaison avec les formes de l'art classique. Les premiers colons grecs qui pénétrèrent en Egypte, ont pu voir ces monuments. Cette connaissance a-t-elle favorisé en quelque chose le développement de l'architecture dorique ? Il serait aussi hardi de l'affirmer que de vouloir le nier catégoriquement. On peut parfaitement admettre que le pilier polygonal s'est développé d'une manière indépendante, mais analogue, dans la vallée du Nil et sur le sol grec.

Les piliers du portique d'Anubis, à Deir-el-Bahari, sont posés sur une base circulaire ; ils se terminent à la partie supérieure par une abaque réservée dans le bloc primitif d'où est issu le pilier à seize pans. La surface des quatre faces orientées du pilier sont au même niveau que la face de l'abaque. En d'autres termes, le polygone à seize pans est exactement inscrit dans le carré de l'abaque.

Au temple de Séti Ier, à Abydos, à la troisième rangée de colonnes de la seconde salle hypostyle, nous nous trouvons en présence d'un nouveau développement assez singulier. Le pilier polygonal, avec ses quatre faces orientées, absolument planes, s'est transformé néanmoins en une espèce de pilier rond, si l'on peut hasarder cette expression. En effet, entre les quatre faces orientées, là où nous devrions trouver un certain nombre de facettes, toutes les saillies ont été oblitérées de manière à constituer une surface lisse sur laquelle s'étalent de fins reliefs. Ceux-ci sont interrompus quatre fois par une longue ligne d'inscriptions,

qui descend du haut en bas sur les surfaces planes qui sont, avec l'abaque, le dernier reste du pilier primitif.

Dans tous les exemples que nous avons examinés jusqu'à présent, les faces du pilier polygonal étaient planes, ce qui pourrait impliquer un type originaire en pierre, tandis que les piliers à cannelures dériveraient de l'imitation du bois. Mais on pourrait se demander si la forme fondamentale ne dérive pas du bois et si ce ne seraient pas les difficultés de la traduction en pierre qui expliqueraient la suppression des cannelures. Cela s'accorderait assez bien avec les vieilles images hiéroglyphiques du pilier rappelées plus haut.

Rarement on trouve des piliers à cannelures en pierre contemporains du pilier à faces planes. A Béni-Hasan, dans le tombeau d'Ameni-Amenemhat Ier (XIIe dynastie), une salle est à quatre piliers cannelés à seize pans posés sur de larges bases rondes (Art, pl. 127). A la façade du tombeau de Chnoum-Hetep IV, un autre pilier cannelé à seize pans s'est conservé à peu près intact.

Au temple de Ramsès II, à Beit-el-Oually, on trouve un pilier d'une composition curieuse qui semble un compromis entre les deux types : il est à vingt-quatre pans, dont quatre plans et larges et vingt étroits à cannelures. Les quatre plans sont ornés d'une longue ligne d'inscriptions et ils séparent quatre groupes de cinq cannelures. Tout à fait à la partie supérieure, avant de toucher l'abaque, les différentes faces s'arrêtent pour faire place à un bandeau lisse circulaire. La même chose se constate à la partie inférieure.

Avant d'abandonner ce point, il faut encore mentionner quelques cas où des masques de la déesse Hathor ont été fixés à la partie supérieure du pilier, par exemple au temple d'Aménophis III, à El-Kab. On se rappellera qu'au sanctuaire d'Hathor, du temple de Deir-el-Bahari, nous avons relevé précédemment, à propos de l'architecture figurée, des piliers surmontés de têtes de la même déesse et sur lesquels étaient fixés deux protubérances imitant des seins, ainsi que des cornes.

Il nous reste un dernier type de piliers à examiner, ce qu'on appelle les piliers osiriaques. Ce nom leur vient de ce que de grandes figures royales, représentant le roi sous forme du dieu Osiris, sont appuyées à un pilier rectangulaire ou carré. M. Höl-

scher, dans sa reconstitution architecturale du temple de Khéphren, à Gizé, croit pouvoir déduire de certains indices que la cour était ornée d'une série de ces piliers. Le plus ancien qu'on ait conservé date du début du Moyen Empire. Le temple de Sésostris Ier à Licht en a donné plusieurs spécimens. Le type semble avoir été exclusivement réservé aux temples consacrés au culte des rois. Parmi les plus célèbres il suffira de citer les grands colosses de Ramsès II, au Ramesseum (Art. pl. 153). Le roi est représenté debout, les bras croisés sur la poitrine, tenant les insignes royaux, le sceptre et le fouet, le corps complètement enveloppé dans un maillot, étroitement serré, absolument comme un linceul de momie. Le temple de Médinet-Habou montre, à côté de ce type traditionnel, une variante curieuse. Dans la première cour les piliers sont flanqués de grandes figures du roi debout, revêtu cette fois du vêtement des vivants ; les jambes sont visibles et détachées, encore qu'elles soient posées sur un même plan, tandis que dans les statues la jambe gauche est généralement en avant. Sur le côté, de petites figures représentent des membres de la famille royale.

Il ne faut donc pas comparer les piliers osiriaques à des cariatides, puisque la figure humaine n'y joue aucun rôle architectural; elle ne soutient pas l'entablement, elle est tout simplement adossée à un pilier qui possède son rôle architectural indépendamment de la figure sculptée. Il se peut d'ailleurs que nous n'ayons là qu'un procédé pour remplacer les grandes statues royales qui ornent d'autres temples, rangées entre les colonnes du portique, par exemple dans la cour de Ramsès II, à Louksor.

Dans l'architecture éthiopienne, des piliers sont ornés de figures colossales du dieu Bès.

CHAPITRE VIII

LES FORMES FONDAMENTALES DE L'ARCHITECTURE

La Colonne

L'élément le plus original de l'architecture égyptienne est certainement la colonne florale, qui donne aux monuments de l'ancienne Egypte un caractère tout à fait particulier. Sans nous occuper de rechercher maintenant pourquoi les Egyptiens ont donné à la plupart de leurs colonnes des formes empruntées à la végétation, il suffira d'examiner, pour le moment, les différents types créés par les architectes et d'en analyser les formes telles qu'elles se présentent à nous.

La question a été étonnamment embrouillée par les différents auteurs et lorsqu'on feuillette quelques manuels on est surpris de voir l'incertitude qui règne dans la terminologie : les mots « lotiforme » et « papyriforme » sont appliqués aux mêmes colonnes par des auteurs différents. Le mérite d'avoir apporté de la clarté dans le sujet et d'avoir défini les caractéristiques qui permettent d'établir les distinctions nettes, revient à Borchardt. En partant de l'analyse des plantes qui ont servi de modèles aux Egyptiens, il nous a appris à discerner, sans hésitation, ce qui se rattache au lotus et au papyrus ; il nous a montré de plus comment préciser dans chaque genre l'espèce particulière dont les formes avaient été copiées.

Lotus. — Deux lotus différents sont représentés très fréquemment sur les monuments égyptiens: le Nymphæa Lotus ou lotus blanc et le Nymphæa Cærulea ou lotus bleu ; quant au Nelumbium Speciosum ou lotus rose, il n'apparaît que sur les monuments de l'époque tout à fait tardive. Le lotus a la tige ronde : les sépales et les pétales sont de la même longueur. Dans le lotus blanc, ils sont assez larges et de forme arrondie, tandis que dans le lotus

bleu, ils sont plus étroits et allongés en forme de lances (Art, pl. 178). La fleur de lotus est souvent représentée soit entièrement épanouie, soit au moment où le bouton commence à s'ouvrir, et ces deux moments dans l'épanouissement de la fleur ont donné naissance à deux types de colonnes lotiformes : l'une à chapiteau ouvert, l'autre à chapiteau fermé. C'est ce qu'on voit le mieux sur des colonnes représentées en peinture dans l'architecture figurée. Un entablement repose, dans un cas, sur le calice épanoui d'un lotus blanc ; dans un autre cas, sur un bouton entr'ouvert de lotus bleu. A la partie supérieure du soutien des liens retiennent de petits boutons, qui s'inclinent vers l'extérieur. La présence de ces petites fleurs pourrait bien indiquer qu'il s'agit dans la réalité d'une colonne fasciculée plutôt que d'une colonne simple. En effet, deux types se rencontrent : la colonne simple, constituée d'une seule tige terminée par une seule fleur et la colonne fasciculée, qui comporte plusieurs tiges, liées en un faisceau et terminées naturellement par plusieurs fleurs. Sur un bas-relief du Musée de Berlin on voit des valets de basse-cour s'occupant des bêtes confiées à leurs soins ; ils sont abrités sous un léger édicule, supporté par des colonnes lotiformes simples, à chapiteau fermé. Il est manifeste que la colonne qui pose sur une base peu élevée est formée d'une seule tige et d'une seule fleur. Sous la fleur on n'a pas indiqué de liens, ni de fleurettes. C'est absolument comme si la toiture reposait sur un certain nombre de fleurs de lotus, fichées debout en terre. Dans une représentation analogue du tombeau de Ti un plafond est supporté par une rangée de colonnes du même type, mais ici le fût est composé de trois tiges maintenues au sommet par des liens qui retiennent des fleurettes. Il est donc à peu près sûr que nous avons affaire à une colonne lotiforme fasciculée, terminée en réalité à la partie supérieure par plusieurs fleurs entr'ouvertes. Les conventions graphiques égyptiennes suffisent à expliquer que l'on ait jugé suffisant de dessiner une seule fleur.

La plus ancienne colonne lotiforme retrouvée en original, est au Musée du Caire ; elle provient du mastaba de Ptah-Shepses, à Abousir, et date de la Ve dynastie (Art, pl. 8). C'est une colonne fasciculée, composée de six tiges et d'un nombre égal de boutons entr'ouverts. Entre les tiges principales et passant en dessous des

liens qui les maintiennent, se trouvent de petites fleurs de lotus qui, nécessairement, dans la pierre, ont été rabattues sur la masse du chapiteau. On voit nettement que les sépales et les pétales des fleurs montent jusqu'à la même hauteur et viennent buter contre la plaque qui forme abaque. On ne connaît pas d'autres exemples de colonnes lotiformes dans les monuments de l'Ancien Empire. Au Moyen Empire, on en trouve dans les tombeaux de Béni-Hasan. L'exemple du tombeau de Khety (n° 17) permet d'analyser toutes les particularités du type. La colonne repose sur une large base circulaire ; le fût est constitué de quatre tiges qui vont en s'amincissant d'une façon sensible depuis la base jusqu'au chapiteau ; la coupe des diverses tiges est nettement circulaire ; au chapiteau, les quatre boutons montrent d'une façon moins claire que dans l'exemple de l'Ancien Empire les découpures des sépales et des pétales ; l'ensemble est plus massif et s'éloigne davantage des formes naturelles. Il en est de même pour les fleurettes intercalaires, qui sont devenues à peu près une simple tige ondulée, comme si le sculpteur n'avait pas su exactement ce qu'il avait à faire (cfr. Art, pl. 128).

On ignore la raison pour laquelle la colonne lotiforme n'a pas joui d'une fortune plus favorable dans l'architecture égyptienne. Toujours est-il qu'on peut dire qu'elle disparaît complètement après le Moyen Empire. Ce n'est qu'à l'époque ptolémaïque qu'on voit réapparaître la fleur de lotus dans les chapiteaux composites. Dans l'exemple trouvé par Petrie à Memphis, l'abaque paraît supportée sur les pointes d'une série de boutons fermés ; dans l'espace laissé libre par les boutons on a dessiné, sur le fond de la pierre, des lotus bleus ouverts ; vers le bas, de petits boutons de lotus sont groupés de place en place ; les liens qui assemblaient tout le bouquet sont reportés un peu en dessous des fleurs, de manière à laisser voir une partie des tiges. Comme on le verra tout à l'heure, ce dernier détail suffit à dater ce chapiteau et à le placer à la basse époque. Un autre chapiteau, figuré par Prisse, nous montre un véritable bouquet de fleurs de lotus épanouis et étagés sur deux rangs. La disposition de petites fleurs sur les grands lotus est faite à contresens.

Papyrus. — Deux variétés de papyrus sont fréquemment

représentées sur les monuments égyptiens : le Cyperus Papyrus et le Papyrus Alopecuroïdes.

Cyperus Papyrus. — Un fragment d'une peinture d'une scène de chasse, dans un tombeau de Béni-Hasan, fournit un exemple instructif des deux manières fondamentales dont les Egyptiens représentaient le Cyperus Papyrus (Art, pl. 48). On y voit un certain nombre de plantes dont l'ombelle est encore fermée, tandis que d'autres sont complètement épanouies. L'ombelle est formée de quelques sépales triangulaires et d'une quantité considérable d'inflorescences qui se confondent en une masse, les sépales restant à peu près au tiers inférieur de celle-ci. Lorsque l'ombelle est épanouie, sa forme générale rappelle une cloche, ce qui a fait donner parfois aux colonnes inspirées de ce type le nom de campaniformes. Quand, au contraire, l'ombelle est encore fermée, la silhouette générale n'est pas loin de se confondre avec celle des boutons de lotus qui commencent à s'épanouir. C'est ce qui explique qu'on les ait si souvent confondus, bien que les sépales donnent le moyen de les distinguer clairement : au lotus elles montent jusqu'en haut, au papyrus elles s'arrêtent au tiers inférieur.

Quelques peintures et bas-reliefs de diverses époques représentent la récolte du papyrus, dont les Egyptiens se servaient pour de multiples emplois. Les plantes arrachées sont liées en bottes. Un exemple du tombeau de Pouimre, à Thèbes, peut servir de spécimen. Un homme porte sur son dos une botte étroitement serrée et qui présente à la partie inférieure un rétrécissement sensible. Il est visible que l'on a arraché en même temps une plante avec ses nombreuses tiges divergentes et qu'en les serrant étroitement par un lien la courbe caractéristique s'est produite tout naturellement à la base du fagot.

Que l'on regarde maintenant une colonne du tombeau de Ay, à Tell-el-Amarna, et l'on verra combien exactement la colonne papyriforme fasciculée reproduit les formes générales d'une botte de papyrus. La seule différence importante est qu'à l'imitation de ce que nous avons vu pour la colonne lotiforme, on a inséré sous les liens, à la partie supérieure, une série de petites tiges liées par trois et dont les liens spéciaux sont reproduits un peu

au-dessus des liens qui maintiennent le faisceau principal. Dans cet exemple la colonne est formée d'un certain nombre de groupes de tiges. Le plus souvent on s'est contenté de considérer chacun des groupes comme constituant une seule tige, et c'est sous cet aspect que nous devons analyser plutôt la colonne papyriforme telle qu'on la rencontre habituellement.

La colonne papyriforme fasciculée repose sur une base circulaire coupée légèrement en biseau. Elle est composée normalement de huit tiges dont la coupe, au lieu d'être ronde comme dans le lotus, est nettement triangulaire, ce qui répond d'ailleurs à la forme naturelle de la tige. Le fût va en s'élargissant depuis le chapiteau jusqu'à une certaine distance de la base où il subit le rétrécissement dont nous avons vu l'origine. Chacune des tiges est ornée à la partie inférieure d'un décor triangulaire qui imite les feuilles radicales et rudimentaires du pied de la plante. Au-dessus des liens on retrouve les diverses ombelles fermées, correspondant chacune à une des tiges inférieures et montrant chacune un décor triangulaire analogue à celui de la base mais qui est cette fois la copie des sépales. Ce décor est interrompu par les faisceaux de petites tiges, fixés chacun par des liens indépendants. Cela constitue vers la partie supérieure de la colonne un jeu de lignes horizontales, verticales et obliques extrêmement original. Les colonnes papyriformes telles qu'elles viennent d'être décrites constituent véritablement l'ordre le plus caractéristique de l'architecture égyptienne.

Les exemples s'échelonnent à toutes les époques et permettent d'en suivre le développement progressif. Au temple de Ne-Ouser-Re, de la Ve dynastie, on constate peut-être déjà l'existence de deux variétés : l'une employée au portique dans la vallée semble du type élancé, anguleux, nerveux (Art, pl. 104) ; l'autre, que l'on rencontre dans la cour du temple supérieur, est d'un type plus lourd, plus arrondi, plus empâté (Art, pl. 9). Les deux formes existeront jusqu'au Nouvel Empire, où le second finira par l'emporter définitivement. Au temple de Karnak, dans la salle dite du jardin botanique, quatre colonnes de Thoutmès III peuvent passer pour des spécimens classiques du papyriforme élégant et svelte (Art, pl. 56). C'est le même type que nous montre à profusion la grande cour ou la salle hypostyle d'Aménophis III, au temple de Louksor

(Art, pl. 57). Cependant déjà dans ce dernier cas les petites tiges accessoires ne se distinguent plus aussi nettement des tiges principales ; elles forment à la partie supérieure, aussi bien sous les liens qu'au-dessus de ceux-ci, une ceinture plane, sur laquelle les détails ne sont indiqués que par des traits légers. La colonne est bien encore fasciculée de la base jusqu'au sommet, mais elle est encerclée au niveau du troisième quart par une ceinture lisse et continue.

Très rapidement cet empâtement des formes originaires s'étend aux parties voisines. Dans le tombeau de Toutou, à Tell-el-Amarna, si la colonne nous montre encore à la partie supérieure les différents éléments du faisceau, toute la partie inférieure est entièrement masquée sous une surface lisse. On pourrait croire certainement que le sculpteur n'a pas achevé sa tâche et qu'il a laissé le fût simplement dégrossi ; mais il n'en est pas ainsi car la colonne, sous cette forme absolument unie jusqu'au sommet même du chapiteau, va devenir habituelle dès le commencement de la XIXe dynastie. Les colonnes de la salle hypostyle de Séti Ier, à Abydos (Art, pl. 151), de la cour de Ramsès II, à Louksor, par exemple, sont des exemples typiques. L'empâtement des formes n'a cependant pas fait disparaître le rétrécissement caractéristique vers la base et celui-ci seul suffit à rappeler clairement quelle était la forme originaire. Sur les surfaces lisses ainsi obtenues on a pu développer à l'aise des ornements, des inscriptions et même des bas-reliefs. Une partie des ornements se rattachent aux formes primitives ; ainsi vers la base on maintient les ornements triangulaires qui rappellent les feuilles radicales ; plus haut, les tiges intercalaires sont dessinées les unes à côté des autres, divisant le pourtour de la colonne en un certain nombre de petites surfaces rectangulaires qui se distinguent les unes des autres par des couleurs différentes. Ce secteur, à éléments verticaux, est interrompu par les grands liens horizontaux primitifs ; au-dessus, à la partie bulbeuse du chapiteau, on a dessiné les groupes de petites tiges séparés par un décor en pointe qui rappelle les sépales de l'ombelle. Parfois, comme à la salle hypostyle de Karnak, on a empiété de plus en plus sur ces décors imposés par l'origine des formes. Les petites tiges ont disparu sous une série de cartouches ; des titres royaux s'étalent sur les liens ;

à la partie bulbeuse, où l'on avait commencé par graver les détails habituels, on s'est empressé de les oblitérer par une nouvelle série de cartouches royaux (Art, pl. 59). Vraiment, si nous n'avions conservé que des colonnes de ce genre, il serait absolument vain de vouloir en découvrir les origines en les rattachant à une espèce végétale quelconque.

Jusqu'à présent nous n'avons considéré que des colonnes papyriformes fasciculées à chapiteau fermé. Il existait aussi des colonnes du même type, mais à chapiteau ouvert.

Petrie a pu reconstituer, grâce à de nombreux fragments, une colonne papyriforme fasciculée à chapiteau ouvert du palais d'Aménophis IV, à Tell-el-Amarna. Ici la botte de roseaux est liée par plusieurs liens disposés à diverses hauteurs. Le dernier — et la chose est intéressante à noter — se retrouve à quelque distance de la base des ombelles. L'ombelle ouverte n'est pas une forme qui se prête aisément au groupement, les extrémités de chacune contrariant le mouvement des extrémités de l'autre. Aussi l'exemple de Tell-el-Amarna semble-t-il unique.

De temps en temps, dans les temples du Nouvel Empire, on trouve de grandes colonnes à chapiteau papyriforme ouvert ; la tige est unie et le chapiteau apparaît comme une seule ombelle épanouie. On peut citer la colonnade de Tout-ankh-Amon à Louksor, ou encore la travée centrale de la salle hypostyle du Ramesseum, ou bien celle de Karnak (Art, pl. 149). Ces colonnes montrent cependant à la base un léger rétrécissement et sous le chapiteau une série de liens ; ces deux éléments rappellent qu'en réalité si la colonne est simple, elle est conçue comme ayant dû être fasciculée à l'origine. Le détail du chapiteau montre, semble-t-il, la préoccupation de rappeler le caractère composite de la masse, et sur la surface de la grande ombelle on a gravé et peint une série de petites tiges qui se terminent, à leur tour, par des ombelles épanouies.

Il y a lieu de signaler un cas particulier de l'emploi de colonnes papyriformes à chapiteau ouvert. Si en général elles paraissent réservées aux travées centrales des salles hypostyles, on les a utilisées dans un des portiques de la première cour du temple de Médinet-Habou, mais elles y ont une forme plus trapue, plus ramassée.

La colonne papyriforme à chapiteau ouvert continue à être en usage après le Nouvel Empire sans subir de modifications appréciables. On l'a employée, par exemple, au portique du roi éthiopien Taharka dans la première cour de Karnak, ou encore dans la salle hypostyle du temple gréco-romain de Kom-Ombo. Jusque dans ce dernier exemplaire on retrouve le léger rétrécissement et le décor lancifolié à la base, suffisant pour distinguer, même dans un fragment, une colonne papyriforme d'une lotiforme. Les ruines du temple soudanais de Mousaouwarat-es-Sofra avaient encore à une époque récente des colonnes qui pourraient passer pour le dernier état de la colonne papyriforme ouverte, bien qu'ici le fût ait été creusé de cannelures dues manifestement à l'influence de l'architecture grecque.

Cyperus Alopecuroïdes. — La distinction entre cette plante et le Cyperus Papyrus est clairement marquée par les peintures du pavement du palais d'Aménophis IV, à Tell-el-Amarna (Art, pl. 76 au bas). Le profil général de l'ombelle est déterminé par trois longues sépales entre lesquelles les inflorescences sont marquées par une masse qui reste bien en dessous de l'extrémité des sépales. C'est en quelque sorte l'inverse de ce qui a lieu dans le Cyperus. Les chapiteaux de la salle hypostyle du temple d'Esné donnent un exemple clair de la manière dont on a traduit dans l'architecture cette deuxième variété du papyrus. Ici nous sommes en présence d'un de ces chapiteaux composites de la basse époque où le décor floral s'étage sur plusieurs niveaux (Art, pl. 195).

Chapiteaux floraux composites. — Parmi les peintures architecturales du Nouvel Empire, les artistes ont représenté souvent des colonnettes dont le chapiteau est formé d'une manière tout à fait étrange. Il semble qu'on ait emmanché l'un dans l'autre plusieurs chapiteaux de types différents. On s'est demandé depuis longtemps à quelle « architecture de rêve » pouvait correspondre une telle disposition. Ici l'on voit une colonne dont le chapiteau papyriforme fermé est surmonté d'un chapiteau lotiforme à moitié ouvert, puis d'un chapiteau du type dit de la fleur de lis, enfin d'un chapiteau papyriforme ouvert et encore agrémenté de rosaces. Là on trouve un premier chapiteau lotiforme, un deuxième

à fleur de lis, un troisième à papyrus ouvert et entre le deuxième et le troisième encore des fleurs de lotus qui s'inclinent vers l'extérieur. Certains procédés graphiques des Egyptiens permettent de donner une interprétation assez simple de ce qui nous paraît un prodige d'équilibre. Quand les Egyptiens veulent montrer ce qui se trouve sur une table ou dans une corbeille, faute de pouvoir assez clairement développer les différents objets en perspective réelle d'une manière qui leur parût suffisamment claire, ils les dessinent soigneusement disposés les uns sur les autres au-dessus du bord supérieur de la table ou du récipient. Ici de même devant le problème de la représentation d'un chapiteau floral composite, le dessinateur égyptien en a décomposé les divers éléments qu'il a superposés. Les peintures du Nouvel Empire nous montreraient ainsi le premier emploi de ces chapiteaux, qui vont devenir prépondérants dans les constructions de la basse époque.

En théorie qui dit chapiteau composite doit en même temps supposer un fût composé de tiges multiples, de la même manière que nous l'avons vu tout à l'heure pour les colonnes fasciculées, lotiformes ou papyriformes. Les restes du portique de Médamout nous montrent précisément deux colonnes à chapiteau composite, dans lesquelles les liens s'arrêtent à quelque distance en dessous du chapiteau proprement dit et les tiges des fleurs du chapiteau descendent jusqu'à la base. Au contraire, le plus souvent dans les constructions de basse époque on agit comme à la XIXe dynastie, où les formes des colonnes papyriformes se sont atrophiées. Les fûts sont par conséquent absolument lisses, ou plutôt présentent une masse compacte qui se termine à la partie supérieure par un épanouissement de fleurs en bouquet dont les tiges multiples apparaissent seulement au dessus des liens.

Un portique du temple d'Isis, à Philae, offre toute une série de variétés de colonnes (Art, pl. 92). Les bases ne présentent plus aucun rétrécissement, même si le chapiteau est décoré de papyrus ; cependant elles sont ornées toutes du décor lancifolié. La majeure partie du fût est couverte de représentations religieuses et d'inscriptions. On remarquera immédiatement que tous les chapiteaux sont différents, tandis qu'aux époques antérieures un seul type était généralement employé pour toutes les colonnes d'un même

portique. Sur un même chapiteau tantôt les fleurs et les boutons s'étagent à trois ou quatre niveaux, tantôt des papyrus des deux espèces se combinent ; des fleurs ou des fruits, à légers détails, ont été sculptés sur les sépales des fleurs les plus grandes et par là même les plus massives. Il y a une sorte de rage à en mettre le plus possible et à ne laisser absolument aucune surface sans ornements. La belle simplicité des formes plus anciennes a fait place à une exubérance de détail, tout comme la Renaissance a fini par tomber dans le Rococo.

Phoenix Dactylifera. — La colonne à palmes a persisté à travers toute l'histoire égyptienne sans modifications sensibles, depuis l'exemple du temple de Sahoure (V^e dynastie) en passant par la colonne de Tehouti-Hetep, à El-Berché (XIIe dynastie), le chapiteau du palais d'Aménophis IV (XVIIIe dynastie), jusqu'à la salle hypostyle d'Edfou (époque gréco-romaine) (Art, pl. 193). Remarquons cependant un détail caractéristique : les liens qui se trouvent au sommet du fût, disposés de la même manière que dans les autres ordres, présentent en plus une boucle dont la signification n'a pas été clairement expliquée. Notons également qu'à la basse époque, et suivant en cela la pratique ordinaire, on a parfois fait descendre les liens en dessous du chapiteau ; dans l'espace laissé libre de la sorte entre les liens et les palmes on a dessiné une série de triangles, imitant manifestement l'extrémité des feuilles tombées, ainsi que des grappes de dattes. Dans ce cas, il est bien clair que la colonne tout entière est conçue comme un palmier dont tous les éléments ont été copiés exactement.

Fleur de lis (?). — Nous avons rencontré déjà sur un des piliers de Thoutmès III, à Karnak (Art, pl. 54), ainsi que dans les chapiteaux composites, la représentation d'une fleur que l'on appelle, faute de détermination plus précise, la fleur de lis. Un chapiteau de ce type, en bois, du Moyen Empire a été découvert par Garstang à Béni-Hasan. L'architecture figurée reproduit au contraire fréquemment le chapiteau à fleur de lis.

Un auteur a soutenu qu'il fallait reconnaître dans ce type floral une transformation des palmiers. Sans être absolument

convaincu par la démonstration de Wurz, on peut admettre qu'il y a quelque chose d'intéressant dans cette conjoncture. Il est de fait que bien des caractères de la soi-disant fleur de lis, telle qu'elle est traitée par exemple sur les chapiteaux d'époque ptolémaïque, rappellent la palmette (Art, pl. 92).

Colonne dite à campane renversée. — Dans la salle hypostyle, dite Promenoir de Thoutmès III à Karnak, on rencontre un type de colonne anormal (Art, pl. 55). Le fût est rond ; à la partie supérieure il s'évase légèrement et sur la surface élargie de la sorte on croirait voir un chapiteau papyriforme ouvert renversé. On a reconnu depuis longtemps que cette colonne reproduit en grand la forme de colonnettes que nous avons rencontrées dans les hiéroglyphes, avec un tenon d'assemblage à la partie supérieure. On peut comparer la colonne de Thoutmès III avec une colonnette d'un édicule léger, figuré dans le tombeau de Ti (transport de statues). Mais cette comparaison n'explique cependant pas l'origine de la forme. Il est probable que Schaefer a raison d'y voir l'imitation d'une sorte de casse-tête ou de sceptre.

Colonne hathorique. — La colonne hathorique est formée d'un fût rond surmonté de têtes de la déesse Hathor, surmontées elles-mêmes d'une sorte de petit édicule. Cette colonne est la copie d'un instrument sacré connu sous le nom de sistre. Le plafond de la salle hypostyle du temple de Dendéra est supporté par plusieurs rangées de colonnes de ce type (Art, pl. 95).

Colonnes à chapiteaux multiples. — Les Egyptiens ont aussi employé des colonnes à combinaisons étranges. Ainsi au temple dit de la Naissance, entre les deux pylones du grand temple d'Isis, à Philae, les colonnes florales à chapiteaux composites sont surmontées de chapiteaux hathoriques. Cette bizarrerie pourrait peut-être s'expliquer par le fait que la colonnade en question sert en même temps de colonnade à la cour du temple d'Isis (le portique d'en face a des colonnes florales à chapiteaux composites) et en même temps au petit temple de la Naissance, qui demandait des colonnes hathoriques. On aurait tout simplement superposé les deux chapiteaux sur un seul et même fût.

Une autre variété montre au-dessus du chapiteau floral un cube de pierre élevé sur les faces duquel sont représentées des figures du dieu Bès ; c'est le cas, par exemple, au temple de la Naissance, à Dendéra.

Au fameux kiosque de Philae, si les colonnes florales sont surmontées d'une abaque de proportions démesurées, c'est donc que l'édicule n'a jamais été achevé et que des figures du dieu Bès ou des masques de la déesse Hathor devaient être sculptées encore sur l'abaque (Art, pl. 93).

On rattachera à cette série de supports à combinaisons un pilier du temple de Ben-Naga au Soudan ; les quatres faces étaient sculptées en figures du dieu Bès, au-dessus desquelles apparaît, chaque fois, un masque d'Hathor.

CHAPITRE IX.

A PROPOS DES COLONNES

Transposition des formes d'une matière dans une autre

Nous avons étudié dans la leçon précédente les colonnes égyptiennes et particulièrement les colonnes florales au point de vue de leur forme. Nous avons à nous poser maintenant la question de savoir quelles idées ont conduit les Egyptiens à choisir pour leurs supports architecturaux telle forme plutôt que telle autre.

Un premier point doit être élucidé tout d'abord. Est-il permis de dire, d'une manière générale, que la colonne égyptienne, et particulièrement la colonne florale, possède avant tout, considérée dans ses formes, un rôle constructif? En d'autres mots, la forme de la colonne est-elle adaptée à sa destination de support et les différents éléments qu'elle comporte ont-ils une relation plus ou moins directe avec cette fonction architecturale ? Voici ce que Borchardt répond à cette question : « La colonne florale égyptienne doit son origine uniquement à une idée décorative... La construction, le fait de porter n'y est absolument pas exprimé ». On a discuté cette thèse et certains auteurs ont affirmé au contraire, de la façon la plus catégorique, que la colonne florale était constituée par un noyau interne qui était simplement revêtu de fleurs. Dans sa réplique Borchardt insiste et déclare que « l'Egyptien considérait ses colonnes florales comme s'élevant librement dans l'air et qu'il les ornait en conséquence ». Ce qui revient à dire que l'archéologue allemand prête aux Egyptiens l'idée de planter dans leurs constructions des séries d'éléments décoratifs, auxquels on a fait jouer accessoirement un rôle constructif de soutien architectural. Cette manière de voir trouve une confirmation dans le fait signalé précédemment, que les plafonds égyptiens étaient ornés d'étoiles ou d'oiseaux en plein vol. L'Egyptien levant la tête dans une salle hypostyle d'un temple, pouvait aisément oublier que sa vue était bornée par une série de grandes

dalles reposant à la partie supérieure des colonnes. Mais encore, pourquoi donc, même si l'on admet cette thèse, avoir choisi les formes que nous avons analysées précédemment : colonnes florales, colonnes hathoriques ou même colonnes en forme de sceptre ou de casse-tête.

Pour répondre à cette question il sera intéressant d'examiner un certain nombre d'objets ayant joué un rôle important dans le culte égyptien et qui se rattachent à la série des pieux ou enseignes, que l'histoire des religions a retrouvés dans de nombreux pays.

Le plus connu des objets sacrés fichés en terre et s'élevant librement vers le ciel, est l'obélisque. Les obélisques vont d'ordinaire par paires ; on les dressait de chaque côté de la porte des temples ou même parfois des tombeaux. L'Ancien Empire les employait, de dimensions minuscules il est vrai. Il sera question plus loin du rôle joué par les obélisques dans les temples solaires. Au Moyen Empire, on peut citer l'obélisque de Sésostris Ier dans le temple d'Héliopolis ; du Nouvel Empire, il suffira de citer les deux obélisques de Louksor et le groupe des obélisques de Thoutmès Ier, Hatshepsout et Thoutmès III, en avant du sanctuaire de granit de Karnak (Art, pl. 58).

Les obélisques ne sont pas de purs ornements, ils sont considérés comme des divinités « en chair et en os », qui ont besoin d'offrandes alimentaires que des textes réglaient avec précision. L'érection d'un obélisque constituait une cérémonie de culte dont on trouve la représentation dans les bas-reliefs des temples.

Si l'obélisque par ses dimensions a attiré l'attention générale, il n'en est pas de même de toute une série de pieux, d'étendards ou de sceptres, figurés dans les représentations du temple de Séti Ier à Abydos, pour n'indiquer ici qu'un exemple (Temple de Séti Ier, pl. 28 et 29). On y verra un pieu surmonté d'une tête coiffée d'une énorme perruque. Le pieu sacré est maintenu debout par deux petites figures royales agenouillées. C'est le pieu fétiche du dieu Osiris : le roi assisté d'une prêtresse qui joue le rôle de la déesse Isis, est en train de farder l'image. A côté on voit une enseigne qui rappelle les enseignes primitives ; elle supporte un ibis et est, elle aussi, maintenue par deux petites figures du roi. Un peu plus loin le roi est en adoration devant un grand sceptre qui est

mis par le texte en relation avec le dieu Thot. A côté, l'image d'un faucon est placée sur un pieu élevé ; ces deux emblèmes sont chacun supportés par une figure royale agenouillée. Un peu plus loin encore, le roi présente des bandelettes au pieu que l'on appelle le dad ou didou, habillé d'un jupon ; au tableau suivant, le roi assisté d'une prêtresse jouant le rôle d'Isis, célèbre la cérémonie que les textes appellent l'érection du dad ou du didou.

Sur un pilier carré du tombeau d'un grand prêtre de Ptah, au Musée de Florence, on voit sur une des faces le défunt portant sur les épaules le dad ou didou. Sur une autre face, il s'avance tenant en main une hampe terminée, bien haut au-dessus de sa tête, par une tête de lionne surmontée du disque solaire.

On comprendra maintenant comment Schaefer a pu reconnaître dans les curieuses colonnes du Promenoir de Thoutmès III à Karnak, des sceptres ou des casse-têtes gigantesques (Art, pl. 55). On admettra certainement aussi que dans les piliers de Leyde, portant sur une de leurs faces l'image du didou, l'idée dominante n'est pas de décorer un élément architectural mais bien de représenter un objet sacré.

Un bas-relief du Musée du Caire donne un cas particulièrement intéressant. Cette fois le pieu est surmonté de la tête caractéristique d'Hathor, portant une coiffure symbolique compliquée, formée de cornes, du disque solaire, de plumes et d'uraeus. Ici aussi, comme au sanctuaire d'Abydos, deux petites figures du roi servent de soutien à l'objet sacré. C'est la même forme encore que l'on trouve dans l'instrument magique, appelé sistre et que les reines ou les princesses agitent pendant les cérémonies du culte (Temple de Séti Ier, pl. 46). Le sistre a emprunté ses formes générales au fétiche principal de la déesse Hathor sous la forme du pieu que nous venons de voir. Quand nous rencontrons une colonne qui copie exactement les formes du sistre, comme à Sedeinga (XVIIIe dynastie) ou à Dendéra (époque gréco-romaine) (Art, pl. 95), nous pouvons dire sans crainte de nous tromper, que la colonne hathorique n'a pas d'autre prétention que de copier exactement un objet religieux et que les architectes n'ont eu aucun effort à faire pour adapter le pieu ou le sistre à cet emploi. Sur le pilier hathorique de Deir-el-Mediné on s'est tout simplement contenté de dessiner le sistre, comme tout à l'heure on avait dessiné le didou sur la face du pilier.

Il est probable qu'il faut rattacher à la série des pieux hathoriques les curieux pilastres qui se trouvent sculptés de chaque côté de la porte d'entrée du tombeau de Ramsès III, à Thèbes, et dont l'équivalent n'a pas été trouvé en architecture. Ici le pieu est simplement surmonté d'une tête de vache qui est, comme on le sait, une des formes fondamentales de la déesse Hathor.

Il suit de là que beaucoup de colonnes égyptiennes imitent très probablement des objets de culte fichés en terre et dressés librement. N'est-il pas possible de découvrir quelque chose d'analogue pour la catégorie la plus nombreuse des colonnes égyptiennes, c'est-à-dire pour les colonnes florales ? Ne trouverons-nous pas dans les représentations religieuses ou funéraires un objet qui rappellera, dans son aspect général, les formes végétales des colonnes ?

Reprenons une représentation déjà signalée dans le tombeau d'Aménophis IV. Un bas-relief nous fait assister à un épisode de la mort de la princesse Meket-Aten : une statue de la jeune morte est placée sous un édicule dont la toiture est supportée par des colonnes florales. Devant la statue même est fixé un grand bouquet dont les éléments sont étagés et qui s'élève jusqu'à la hauteur de la tête de la statue. On saisira immédiatement l'analogie que présentent les colonnettes de l'édicule avec le bouquet. Dans une scène de procession du temple de Ramsès II, à Louksor, des personnages portent des bouquets semblables. Nous en retrouvons un placé à côté de la barque sacrée, dans le sanctuaire du temple de Derr ; aux soubassements du sanctuaire de Kalabché, les figures des Nils sont accompagnées chaque fois d'un grand bouquet étagé, fixé en terre. Deux exemplaires relevés par Prisse d'Avennes permettent de se rendre compte avec précision de la manière dont sont composés ces grands bouquets. Sur des hautes tiges de papyrus des fleurs de différentes espèces sont attachées et étagées par groupes.

Il résulte de l'examen de ces documents que les grands bouquets jouaient un rôle dans le culte égyptien et qu'ils faisaient partie des offrandes habituelles. Mais il y a plus. Dans le bas-relief du tombeau d'Aménophis IV illustrant le lever du soleil, on voit une représentation du temple de Tell-el-Amarna. Devant la façade, des prêtres sont occupés précisément à ficher en terre, en rangées régulières, des bouquets de l'espèce.

En nous rappelant cette constatation, nous ne serons plus aussi surpris de trouver devant la façade de certains temples égyptiens des colonnes florales isolées dont on chercherait en vain à déterminer le rôle architectural. C'est le cas, par exemple, devant le pylone du temple de basse époque à Médinet-Habou, où des colonnes remplissent à peu près la même fonction que les obélisques. Le temple de Ptah thébain nous en donne un autre exemple. Ici, devant le pylone, il y a quatre colonnes florales, disposées en deux rangées et reliées par des murs bas.

Il resterait à montrer que les Egyptiens ont pu avoir l'idée quelque peu singulière, de se servir de ces bouquets comme d'un élément architectural supportant une couverture. La démonstration de ce fait résulte de l'examen du bas-relief du Musée de Berlin, donnant un épisode des funérailles d'un grand-prêtre de Ptah et où l'on voit une série de petits kiosques funéraires renfermant des provisions (Art, pl. 173 et 174). Les supports sur lesquels s'appuie la natte qui constitue par sa retombée l'édicule même, ont la forme de bouquets. Devant l'un des kiosques que l'on s'occupe à édifier, un homme s'avance, tenant dans ses bras plusieurs bouquets semblables.

Si l'on admet cette série de déductions, on reconnaîtra qu'il n'y a pas lieu de raisonner le problème de la colonne florale d'autre manière que le problème des autres formes de colonnes : nous pouvons y reconnaître aussi des objets de culte fichés en terre, ce qui exclut, au début, chez les architectes, une véritable recherche d'une forme décorative.

Les grands bouquets étagés ont dû nécessairement subir des modifications quand il s'est agi de les adapter aux constructions architecturales proprement dites. Mais ceci nous amène à toucher une question très importante dans l'étude de l'art égyptien : le problème de la transposition d'une forme d'une matière dans une autre, et particulièrement la copie de matières fragiles en des matériaux durables. Ce passage ne peut évidemment s'effectuer sans d'importantes modifications et sans simplifications. Ainsi nous avons vu déjà que l'architecture figurée montrait des formes de colonnes florales qui n'ont pas été retrouvées en pierre, par exemple la colonne lotiforme à chapiteau ouvert.

Quand on a voulu la traduire, on n'a trouvé qu'un moyen assez bizarre : le pilier d'un tombeau de la VI[e] dynastie à Zawiet-el-Maïetin est, en réalité, un véritable monstre architectural. On y a sculpté en relief, très soigneusement, une colonne lotiforme à chapiteau ouvert, ce qui montre bien que l'architecte ne pouvait que recourir à ce subterfuge presque enfantin pour rester fidèle à une forme qu'il n'avait pas l'idée de pouvoir traduire exactement dans la pierre.

La question qui s'est posée aux architectes à différentes époques, a donc été bien plus de copier en pierre des formes existantes dans une architecture légère, que de combiner des types nouveaux. Des colonnes florales extrêmement détaillées et où le stuc jouait un rôle, ont existé dès l'Ancien Empire, comme le prouvent quelques restes découverts à Abousir. Les représentations figurées nous montrent aussi des colonnes florales dès la IV[e] dynastie, alors cependant que les temples de la V[e] nous en révèlent pour la première fois l'emploi dans la pierre. Nous avons vu de même que les colonnes à chapiteaux composites apparaissent dans les représentations du Nouvel Empire, bien qu'elles n'existent en pierre, au plus tôt, qu'à l'époque saïte.

La forme des voûtes en briques copiées dans la pierre nous donne encore un exemple qui peut être cité utilement ici. Dès le début de la I[re] dynastie, les Egyptiens s'entendaient à faire des voûtes en briques à claveaux. Quand, dans les temples bâtis en pierre, ils ont voulu copier les formes ainsi obtenues, ils n'ont pas compris qu'il fallait disposer les pierres d'une manière analogue à la disposition des briques. Ils ont préféré superposer une série de blocs en encorbellement, puis tailler ces blocs de manière à déterminer un cintre parfait. C'est ce que l'on peut voir, par exemple, dans la chapelle des offrandes, à Deir-el-Bahari, ou dans les sanctuaires du temple de Séti I[er], à Abydos.

Certains naos trahissent aussi au premier coup d'œil la copie d'une matière dans une autre, et cela jusqu'aux époques les plus récentes. Le naos en granit d'Evergète II et Cléopâtre, à Débod, révèle clairement la transposition. Il copie un édicule disposé lui-même sous un toit supporté par des colonnettes, ce qui rappelle un hiéroglyphe de l'Ancien Empire qui nous donnait déjà exactement ce thème.

Ces quelques exemples permettent de comprendre qu'il existait dans l'ancienne Egypte une architecture qui n'était pas tout à fait la même que l'architecture qui nous a été conservée. Cette architecture que nous ne pouvons qu'entrevoir à travers les documents de l'architecture figurée, pourrait être appelée « des vivants » par rapport à l'autre, qui est plutôt celle des dieux et des morts. En effet, si les Egyptiens, pour la construction de leurs palais et de leurs maisons, faisaient un emploi abondant de la brique, du bois, du stuc, des éléments aussi fragiles, aussi éphémères, ne pouvaient répondre aux besoins de durée quasi illimitée que requerraient les habitations des divinités et des morts. De nombreux textes historiques prouvent qu'un des soucis des grands rois constructeurs était de remplacer par des monuments de pierre, les temples de briques ou de bois élevés par leurs prédécesseurs et tombés en ruines.

Une peinture thébaine est bien instructive à cet égard. On y voit représentée une maison dont les formes sont élancées et même élégantes. C'est une habitation qui comporte un rez-de-chaussée, un premier étage, plus une galerie supportée par des colonnettes. A la partie antérieure se trouve un large balcon. Un portique à hautes et minces colonnes papyriformes, à chapiteau ouvert, ombrage la maison qui paraît tout entière sous un toit supporté par les colonnes. A la corniche sont suspendues des draperies. Que l'on relise les appréciations d'ensemble des manuels, parfois extrêmement sommaires, sur l'architecture égyptienne et que l'on dise si elles s'appliquent le moins du monde à cette image. Ne serait-on pas tenté de dire avec toute apparence de raison, que les grands et majestueux monuments qui ont traversé les siècles pour venir jusqu'à nous, ne peuvent nous donner qu'un reflet lointain des véritables créations architecturales de l'ancienne Egypte. Voulant, pour des raisons pratiques, bâtir pour l'éternité, sans renouveler en même temps tous les thèmes traditionnels, les architectes égyptiens ont été obligés de déformer leurs œuvres, de les alourdir, au point d'en modifier fondamentalement le caractère. Que l'on songe, pour faire une comparaison, à l'absurdité d'un architecte moderne qui s'obstinerait, dans des constructions en pierre, à copier des formes qui auraient toutes été combinées dans une architecture métallique.

Nous devons donc essayer de nous débarrasser autant que possible d'une véritable illusion d'optique, en analysant la plupart des productions de l'architecture égyptienne tout au moins dans leur processus originaire.

La même question se présente également lorsqu'on aborde l'étude de la sculpture. Ici, en présence d'un original conservé en pierre, il y a lieu de se demander si les formes ont été combinées dans cette matière ou si elles ne devraient pas leur origine au bois, à l'ivoire, ou même au métal. Les conditions de conservation de ces différentes matières sont si différentes, qu'il y a lieu d'en tenir compte quand on essaie de se représenter les faits aux époques anciennes. Les causes de destruction des statues sont nombreuses. L'Egypte, qui ne possède aucun gisement métallique, doit toujours faire venir la matière première de l'étranger ; aussi tous les objets en métal sont-ils exposés au danger d'être refondus. Si une statuette de bronze de la basse époque pouvait raconter son histoire, elle nous dirait qu'elle a passé peut-être, de siècle en siècle, à travers les formes les plus différentes. Rien d'étonnant que les statues en métal soient si rares. Le bois, d'autre part, est exposé à toutes les causes de destruction possibles : l'humidité, le feu et même la voracité des fourmis blanches. Le caractère des statues qui, pour les chrétiens et les arabes, passaient pour des idoles, les exposait en outre à une destruction particulièrement complète, lorsque la matière n'offrait pas, par sa dureté, une résistance spéciale. Il serait imprudent de vouloir faire ici des statistiques, mais cependant pour fixer les idées on pourrait prétendre que sur mille statues métalliques, une à peine s'est conservée tandis que sur cent statues de pierre, il ne serait pas impossible qu'une dizaine aient résisté à toutes les causes de destruction. Si bien qu'actuellement la proportion numérique ancienne serait complètement renversée. N'a-t-on pas quelque chose d'analogue dans l'art grec ? Que reste-t-il en effet des chefs-d'œuvre des bronziers ioniens, des œuvres de Myron par exemple, sinon les copies en pierre qu'on en avait faites à l'époque romaine ?

Tenant compte de ces considérations, examinons à présent quelques statues égyptiennes de différentes époques, et d'abord la seule grande statue en métal de l'Ancien Empire, trouvée à Hiérakonpolis, représentant le roi Pepi et son fils (Art, pl. 109

et 12). Le bronzier a pu sans aucun risque détacher entièrement les bras du corps et séparer les jambes. Il n'y a dans cette statue aucun support destiné à lui donner une solidité, que les qualités mêmes du métal suffisaient à lui procurer. La même liberté d'allure était permise dans les statues de bois. Comment la même pose a-t-elle été traduite dans la pierre ? Les deux statues de Sépa, au Louvre, ont évidemment voulu représenter le modèle exactement dans la même attitude. En effet la jambe gauche est en avant, mais elle ne s'avance que timidement et il a fallu donner aux deux jambes, qui se touchent, des dimensions absolument monstrueuses. Le bras, gauche qui tient le bâton et qui aurait dû s'avancer franchement en avant, est rabattu sur la poitrine, de telle façon que le bâton même descende le long du corps et entre les deux jambes. Le bras droit est collé tout droit le long du corps, la main à plat sur la cuisse ; entre le pouce et l'index sort l'extrémité du sceptre ou casse-tête, qui a été relevé et sculpté le long du bras. Est-il possible de douter un seul instant que nous ayons ici un exemple de traduction gauche, dans la pierre, de formes qu'on avait conçues et exécutées longtemps dans le bois ou peut-être même dans le métal ?

Les Egyptiens, il est vrai, ont très rapidement réussi à perfectionner le procédé et à lui enlever la plus grande partie de sa lourdeur, mais en ayant recours à des trucs, tels que les piliers dorsaux et les tenons de pierre reliant les membres entre eux ou les reliant au corps. Dans une des statues de Ra-Nefer (Art, pl. 13), l'allure générale est franche et décidée et l'on arrive à oublier assez facilement le haut dossier qui s'élève jusqu'à la nuque, de même que les tenons de pierre maintenus entre le corps et les bras. Mais si l'on voit la statue de profil, comme du reste les Egyptiens n'avaient probablement pas prévu qu'on la regarderait (elle était vraisemblablement placée dans une niche), on sentira tout ce que ce procédé a d'artificiel. Les Grecs ont résolu le même problème plus élégamment par l'emploi de certains accessoires tels qu'une draperie ou un tronc d'arbre. Quant aux bras, on a renoncé à les garder dans la position traditionnelle : on les a fait tomber tous deux le long du corps. Les mains ne sont cependant pas ouvertes, on les a maintenues fermées et dans chacune d'elles une sorte de petit bâtonnet rappelle l'insigne qu'elles étaient

censées tenir. Il est typique à cet égard de constater que les statues de femmes n'ont jamais le bâtonnet dans la main, qui est toujours représentée ouverte.

On peut citer utilement d'autres exemples. Parmi les figurines représentant les serviteurs, une des plus fréquente montre la meunière en train d'écraser des grains. On en connaît en bois, où naturellement les bras sont adroitement dégagés de la masse. Un exemplaire du Caire montre il est vrai la même chose en pierre, mais sur d'autres on constate que le sculpteur a été moins hardi. Craignant de briser les bras en les dégageant, il a laissé entre la meule, les bras et le corps de la femme, une masse de pierre non travaillée. C'est encore plus sensible dans une figurine de femme debout, en train de préparer de la bière.

Les mêmes procédés se trouvent aussi bien à des époques plus récentes : les tenons sont parfois si discrets qu'ils gênent à peine notre œil, comme dans la belle statuette de Ramsès II, présentant une table d'offrandes, tandis que dans une autre statuette du même roi tout l'effet de la pièce est gâté par le manque de hardiesse du sculpteur à évider la pierre.

Dans les figures d'animaux, lorsqu'on travaille en pierre, il est impossible de détacher les pattes et on laissera entre elles une cloison plus ou moins épaisse, dont le moindre inconvénient n'est pas de n'avoir pu représenter que deux pattes de chaque côté, ce qui produit une impression désagréable. La belle sculpture de la vache d'Aménophis II, à Deir-el-Bahari, est en partie gâtée par ce fait si on la regarde de profil. Un sculpteur de l'époque saïte a tourné la difficulté en sculptant de chaque côté de la plaque de pierre les quatres pattes de la vache, mais c'est là un procédé de bas-relief plutôt que de ronde-bosse (Art, pl. 88).

Si la traduction des figures isolées présentait de telles difficultés, on comprendra ce qu'il en était lorsqu'il s'agissait de groupes en pierre. Aussi sont-ils fort rares. Les figures, comme on le verra, sont plutôt juxtaposées que groupées ; une exception remarquable est fournie par un monument de Ramsès VI dans lequel on a cherché à rendre la scène que nous connaissons déjà par des bas-reliefs : le roi abattant de sa massue un ennemi vaincu (Art, pl. 162). Le bras qui devrait s'élever au-dessus de la tête, brandissant une arme, est prudemment rappliqué sur la

poitrine, exactement comme tout à l'heure pour le bras gauche de Sépa.

Il est possible que l'on puisse expliquer d'une manière analogue, par des difficultés d'exécution, un procédé que nous constaterons fréquemment dans les groupes de familles, surtout de l'Ancien Empire. Le personnage principal est figuré de grandes dimensions, tandis que dans la partie inférieure on a sculpté en miniature les représentations de la femme et des enfants (Art, pl. 19).

Citons encore quelques exemples de trucs permettant de reproduire des éléments qui s'écartaient de la masse principale, tels que par exemple des emblèmes religieux tenus en main par des rois ou des prêtres. On se rappellera que sur un pilier de Florence, cité au commencement de la leçon, un grand-prêtre de Ptah tenait en mains une hampe élevée, surmontée d'une tête de lionne. D'assez nombreuses statues du Nouvel Empire nous montrent des personnages tenant ainsi un pieu surmonté de têtes diverses. Le pieu lui-même est collé au corps, ce qui ne présente pas de difficulté ; l'emblème sacré est descendu jusqu'à la hauteur de l'épaule du fidèle, de manière à venir s'appuyer sur la masse de sa tête. Citons à titre d'exemple une statue de Ramsès III, tenant un pieu surmonté d'une tête de bélier (cfr. Recueil, pl. 81), ou encore une statue usurpée par le premier prophète d'Amon, Sheshonq, où le personnage tient un pieu surmonté d'une tête de la déesse Hathor. Les insignes religieux étaient souvent soutenus, comme on l'a vu, par une figurine agenouillée. Ce type est également traduit en pierre, avec des modifications plus grandes encore. Sen-Mout, le grand architecte de la XVIIIe dynastie, apparaît sur une statue trouvée au temple de Mout, à Karnak, à genoux, tenant devant lui la partie supérieure d'un pieu hathorique. Un tenon de pierre épais, qui alourdit l'œuvre tout entière, est maintenu entre l'emblème et le corps de celui qui le soutient. Un exemple encore combine deux enblèmes différents : c'est une statue de Hor-Kheb, de la XXIIe dynastie, où le personnage agenouillé tient devant lui une sorte de socle, portant sur la face antérieure la partie supérieure du pieu hathorique et sur la surface supérieure une tête de bélier.

CHAPITRE X

LES CONVENTIONS DU DESSIN ÉGYPTIEN

Les canons

Plans. — Lorsque les Egyptiens dessinent des plans, ils combinent divers principes modernes : le plan, l'élévation et la coupe. Prenons d'abord un exemple purement théorique. Si les Egyptiens veulent dessiner une chambre-magasin renfermant des cruches, ils traceront le plan comme nous pourrions le faire ; puis, à l'emplacement de la porte, ils dessineront la silhouette de la porte en élévation ; enfin ils auront soin de remplir tout l'espace laissé libre de cruches disposées les unes à côté des autres. Nous supposons que la porte se trouve face à la personne qui lit le plan ; mais si la porte se trouve sur un mur latéral, au lieu de la dessiner couchée l'Egyptien préférera la redresser, en lui faisant décrire un quart de tour à la base avant de la rabattre. Lorsque des éléments architecturaux viendraient à se recouvrir en se rabattant, on a soin d'accompagner le rabattement d'un glissement qui répartit les éléments en des rangées régulières et claires. L'examen de quelques exemples va nous permettre de préciser ce qui vient d'être indiqué brièvement, en thèse générale.

Des plans égyptiens ont été découverts sur papyrus, sur tessons de calcaire ou de poterie (ostraca) ou bien encore — et ce sont les plus importants — sur les murs de tombeaux de Thèbes, ou de Tell-el-Amarna. Comme spécimens de plans simples il suffira de citer un plan de tombeau royal, conservé sur un papyrus du Musée de Turin, et un autre sur un éclat de calcaire, du Musée du Caire. Dans le tombeau de Nefer-Renpet, contemporain de Ramsès II, à Thèbes, qui était chargé du trésor d'Amon, on avait représenté l'administration du temple du grand dieu thébain. Sur une allée plantée d'arbres s'ouvre un grand portail qui a été rabattu horizontalement. A l'intérieur d'une grande cour se trouvent différentes salles dont les portes sont rabattues dans trois directions

différentes : vers le haut, vers le bas et latéralement. Dans un magasin du temple de Tell-el-Amarna, reproduit dans le tombeau du grand-prêtre Meryra, les constructions sont disposées en quatre groupes de chambres séparées par une cour plantée d'arbres, en forme de croix. Ici toutes les portes, dans le sens de l'image, sont rabattues en hauteur ; toutes les portes latérales, au contraire, ont fait un quart de tour avant d'être rabattues sur le plan. On remarquera la manière dont les portiques qui courent le long de chaque rangée de magasins ont été représentés. Toutes les colonnes sont posées les unes au-dessus des autres mais séparées par une architrave qui vient rejoindre le sommet de la porte donnant accès dans chacune des chambres.

Certains monuments de Tell-el-Amarna sont représentés plusieurs fois vus ici de profil, là de face, permettant ainsi des comparaisons instructives. Nous ferons mieux de laisser de côté pour le moment les représentations extraordinairement compliquées des temples, dans lesquelles bien des éléments se laissent difficilement réduire à nos conceptions modernes, et nous nous contenterons de décrire la représentation plus simple du palais d'Aménophis IV, au tombeau de Meryra.

Une première image nous montre l'édifice vu de face. Commençons par en lire le plan. Nous rencontrons d'abord une grande cour, puis trois salles qui se partagent à peu près également toute la largeur de la construction, ensuite une grande salle qui en occupe toute la largeur ; derrière elle un corridor sur lequel s'ouvrent toute une série de chambres ; à l'extrémité du corridor une petite antichambre donne accès à un dernier appartement. Examinons maintenant les détails architecturaux dessinés sur le plan et qui complètent celui-ci. L'accès dans la cour est fourni au centre par un grand portail, sur les côtés par deux portes de dimensions plus modestes. Au fond de la cour nous rencontrons une grande chambre dont le toit est supporté par des colonnes et dont la partie antérieure, incomplètement fermée, est occupée par un balcon où le roi s'installait lors des fêtes et réceptions. La salle du balcon est flanquée de deux autres chambres dont le plafond est supporté par des colonnes papyriformes à chapiteau ouvert. La grande salle large, avec quatre colonnes dans la largeur, est manifestement la salle à manger ; au centre on voit la

table chargée de vivres, de chaque côté de laquelle sont disposés les sièges. Sur des guéridons, sur des supports, sont rangés des vivres et de grandes jarres. Une seule porte donne accès de la salle à manger dans le corridor postérieur. Toutes les chambres qui s'ouvrent directement sur le corridor paraissent contenir des provisions d'espèces diverses, tandis que la dernière, dans laquelle on accède par la petite pièce ménagée à l'extrémité du couloir, n'est autre chose que la chambre à coucher du roi. On y voit le lit avec son matelas et son oreiller.

Une autre image montre le même palais vu de profil. Nous rencontrons d'abord la cour, dont le plan est nécessairement disposé cette fois en hauteur au lieu d'être en largeur. Le grand portail a fait un quart de tour avant d'être rabattu. En dessous on trouve une petite porte ; la porte du dessus a disparu, on ne sait trop pourquoi. Dans l'axe du grand portail nous reconnaissons la chambre du balcon, qui est rabattue de manière à se présenter en face, mais en subissant un rétrécissement de façon à s'adapter à l'espace disponible. Ici apparaît un détail supplémentaire : le balcon était précédé d'un portique, supporté par deux colonnes, qui avait été supprimé dans l'image vue de face. Au-dessus et en dessous du balcon se trouvent les chambres latérales, avec la porte donnant dans la cour et une porte donnant dans la salle à manger, négligée dans la première image. Nous trouvons ensuite la salle à manger, dont le plafond est supporté par deux rangées de colonnes dans le sens de la longueur, ce qui paraît impliquer qu'il y avait deux rangées de quatre colonnes. On constatera immédiatement que ce qu'on a figuré est certainement plutôt le type des colonnes que les proportions de celles-ci. Leur grandeur dans le dessin dépend de l'espace disponible ; elles sont donc ramassées dans l'image vue de face, étirées dans l'image vue de profil. Au centre nous retrouvons la table et les deux sièges royaux ; si dans l'image précédente ils avaient été ramenés symétriquement à droite et à gauche de la table, ils sont ici placés manifestement l'un à côté de l'autre. A l'extrémité du couloir de dégagement sur lequel s'ouvrent les diverses salles, nous retrouvons la petite antichambre qui donne accès à la chambre à coucher du roi. Aucun doute n'existe quant au fait que les deux images représentent une seule et même habitation,

et la disposition des multiples éléments révèle d'une façon particulièrement claire les procédés conventionnels des dessins de plans égyptiens.

Nous venons de voir toute une partie architecturale, la chambre du balcon, rabattue sur le plan principal après avoir fait un quart de tour ; on traitera de la sorte certains éléments de détail dans un ensemble. Ainsi, dans un bas-relief du temple de Louksor, où l'on avait représenté la façade du temple, les colosses royaux qui décorent celle-ci ont été dessinés de profil comme s'ils étaient tournés de manière à regarder vers les personnes entrant au temple, alors qu'en réalité les colosses, qui subsistent encore aujourd'hui, sont adossés au massif du pylone. Ici, les figures sont tournées symétriquement vers l'intérieur ; au tombeau d'Amenhetep-Si-Se, sur la face d'un pylone, les colosses étaient tournés regardant vers l'extérieur.

Composition de la figure humaine. — On emploie pour dessiner la figure humaine des procédés analogues à ceux que nous venons de constater pour les dessins d'architecture : l'Egyptien, s'il représente l'homme de profil, rabat néanmoins sur le plan toutes les parties dont la silhouette ne lui paraissait pas suffisamment caractéristique, c'est-à-dire la tranche des épaules et une partie du pagne. De plus, il n'oubliait jamais de dessiner l'œil de face sur la tête vue de profil. Prenons par exemple un panneau de Hesi (Art, pl. 28), qui date de la fin de la III[e] dynastie, un des plus anciens exemples que nous ayons des grandes figures debout, dessinées avec tous les détails. La face est de profil, la poitrine aussi ; c'est bien la ligne du dos que nous voyons d'un côté et le sculpteur a eu soin de marquer de l'autre le bouton du sein. L'indication du nombril montre que le ventre est également de profil, tandis que la tranche des épaules, sur laquelle s'étalent les clavicules soigneusement et symétriquement dessinées, est absolument vue de face. Il y a là un procédé conscient, formellement voulu, sans essai même de ménager une transition quelconque. Ce n'est pas une inexpérience comme on l'a dit souvent, c'est un procédé déterminé que les dessinateurs avaient appris en faisant les plans architecturaux. La pose que nous retrouverons toujours dans les statues en ronde-bosse montre le

personnage en marche, la jambe gauche en avant, tenant dans la main gauche le bâton et dans la main droite une sorte de sceptre ou de casse-tête. Le personnage en marche, regardant vers la droite, est le type normal et fondamental. Un exemple pris au hasard parmi des centaines, montrerait le défunt exactement dans cette position, mais parfois le vêtement présente une variante. Au lieu que ce soit un pagne qui serre assez étroitement les hanches et sans faire de plis, on trouve un pagne terminé en forme de tablier, bouffant à la partie antérieure. Cette espèce de tablier, que l'on présente triangulaire, a été rabattu et se présente à nos yeux de face, au lieu d'être vu de profil (Cfr. Art, pl. 14 et 122).

Il est intéressant de comparer deux figures placées sur un même mur l'une en face de l'autre ; par exemple au tombeau de Mer-Ab, au Musée de Berlin. A gauche, nous avons le prince dans la position normale, regardant vers la droite ; le détail des mains montre avec précision que la main qui tient le grand bâton est bien une main gauche, tandis que celle qui tient le sceptre est bien une main droite. En face, comment faut-il interpréter la figure ? Puisque jamais une statue n'avance la jambe droite, nous pouvons bien admettre que c'est la jambe gauche qui est en avant. Cette conclusion est confirmée par le fait que le casse-tête ou sceptre, tenu dans la main droite, passe derrière le corps à sa place régulière, au lieu de passer devant comme tout à l'heure. Mais dans ce cas la main gauche, qui tient le grand bâton, devrait, au lieu de nous montrer les doigts, nous montrer le dos de la main et ici nous constatons pour la première fois une des fautes les plus étranges de l'art du dessin égyptien. Le personnage a vraiment deux mains droites, dont l'une attachée à son poignet gauche. Et si nous regardons au bas des figures, nous constaterons qu'on a représenté les deux pieds d'une manière identique, de telle sorte qu'à l'image de gauche le prince Mer-Ab a deux pieds gauches et à l'image de droite deux pieds droits (Cfr. Art, pl. 21). C'est ainsi également que dans d'autres exemples on voit des scribes occupés à écrire avec une main gauche, mise au bout du bras droit. La cause de ces erreurs a été parfaitement éclaircie par M. Pottier, qui a démontré qu'elles s'expliquaient par le dessin établi originairement par une ombre portée. Une silhouette n'est par elle-

même ni droite ni gauche et sa détermination dérive exclusivement des lignes de détails intérieurs qu'on y ajoute. Si l'artiste travaille d'une façon quelque peu routinière et sans raisonner chaque figure, il s'expose à tomber dans des inconséquences graves, comme celles que nous venons de signaler. M. Pottier a montré, en outre, que les Egyptiens ont transmis aux Grecs, au 7e siècle, leurs procédés de dessins, et que les élèves, malgré tout leur génie artistique, gardèrent longtemps les défauts de leurs maîtres.

Ce serait une erreur de croire que les Egyptiens s'en sont toujours tenus à ces figures qui dessinent différentes parties vues de deux points différents et les superposent sans se soucier de la différence qui existe entre l'image ainsi obtenue et l'image réelle produite par un corps sur notre rétine. Il existe dans les tombeaux de toutes les époques ce qu'on pourrait appeler des tentatives de représentations qui se rapprochent davantage de notre façon de figurer les choses. Parfois, comme dans le tombeau de Horankhma, à Saqqara, on n'abandonne que la moitié du procédé. Un gros homme, à la poitrine bien grasse, montre une épaule droite qui, à peu de chose près, est articulée correctement. Quant à l'épaule gauche, qui devrait être cachée derrière la droite, le dessinateur l'a rabattue. Il faut dire que, grâce au geste du personnage, qui élève un groupe d'oies, cette épaule malencontreuse est dissimulée sous les plumes des ailes (Rue de tombeaux, pl. 40 ; Cfr. Art, pl. 123). Certaines figures de personnages se retournant, ont donné un excellent prétexte à laisser voir les épaules en face sur un corps de profil (Art, pl. 24). On n'a rien à reprocher à la figure de femme qui se retourne dans une scène de banquet du tombeau de Nekht à Thèbes. Mais, par contre, quel geste malheureux que celui de sa voisine, à qui elle présente un fruit à sentir. Voulant probablement unir cette dernière figure au groupe de femmes qui suit, l'artiste a disposé les bras de la femme d'une façon absolument invraisemblable. Par contre, on ne peut qu'admirer sans réserve la petite figure d'esclave nue, qui se penche en avant pour ajuster la boucle d'oreille d'une dame, et qui est dessinée de profil d'une manière absolument charmante. Je citerai encore les figures de jeunes filles du tombeau de Menna : l'une debout, à l'arrière d'une barque, chargée de fleurs et d'oiseaux, se retourne gentiment. Au bord du bateau une fillette

nue se penche en avant d'un mouvement très juste, pour arracher des lotus à la surface de l'eau. Au tombeau de Rekhmara, une série de groupes nous font assister à des scènes de toilette. Nous voyons les servantes qui s'empressent autour de leurs maîtresses et, l'une à côté de l'autre, nous avons des figures dessinées suivant le procédé conventionnel, tandis que d'autres sont représentées en un profil fort exact ; une fois même une figure est dessinée vue de dos.

Un fragment de fresque du Musée de Londres nous montre même deux figures de face, mais ceci est vraiment exceptionnel (Art. pl. 177). Est-il possible de soutenir en présence de tels exemples, que la représentation des épaules, vues de face sur un corps de profil, est le résultat d'une inexpérience artistique et de tâtonnements dans l'étude du rendu de la figure humaine? Non, ce procédé, au contraire, est conscient, voulu et méthodique.

Groupement des figures. — On analysera plus loin de nombreuses scènes en relief ou en peinture d'époques diverses ; on donnera seulement ici quelques indications générales, sur les proportions relatives des figures. Il est probable que le principe fondamental n'a pas tant été l'importance sociale du personnage que le désir d'exprimer l'action principale d'une manière claire et complète en la dégageant de certains détails considérés comme accessoires. Que l'on examine par exemple une scène historique montrant Ramsès II, vainqueur d'une ville syrienne. Nos peintres d'histoire n'auraient jamais l'idée de composer leur sujet comme le dessinateur égyptien, mais ils ne réussiraient pas mieux que les anciens à produire un tableau aussi parlant au premier coup d'œil. Le roi, occupant toute la hauteur du panneau, a saisi par la chevelure le chef cananéen qu'il s'apprête à décapiter. L'ennemi maintenu par la main royale doit être de même taille que le roi ; il serait en effet inadmissible que le poing royal s'abattît sur une tête de dimension minuscule. Le chef vaincu, brandissant son arc, placé à la partie supérieure des murs crénelés de la ville, sera donc de même proportion que le roi. A un étage plus bas, on a représenté des types caractéristiques de la population : un prêtre brûle de l'encens ; une femme se lamente, une autre montre un jeune enfant ; un guerrier qui a cessé de tirer de l'arc fait un geste

de soumission ; une femme pleure ; un mort tombe du haut des murs. Peut-on dire plus clairement que la ville est vaincue et qu'elle se soumet à son vainqueur ? Vers le bas, entre l'espace qui reste disponible entre le corps du roi et les murs de la forteresse, on a représenté un des princes qui accompagne son père dans l'expédition.

Un bel exemple de l'adaptation des figures à l'espace à décorer est fourni par la caisse du char de Thoutmès IV. Au centre se détache clairement l'image du roi combattant sur un char emporté au galop de deux chevaux. Le roi a saisi par la chevelure deux ennemis qui étaient eux-mêmes dans un char, dissimulé en partie derrière les chevaux de l'attelage royal. Devant et en dessous, utilisant tout l'espace laissé libre par cet épisode principal, on a représenté une indescriptible mêlée où l'on voit un char qui fuit, d'autres précipités pêle-mêle en désordre, se brisant, jetant çà et là sur le sol les cochers et les combattants percés de flèches. Il y a certes de la confusion, mais on imagine difficilement un meilleur moyen d'exprimer clairement, à première vue, le désordre jeté dans les rangs des chars de l'ennemi, par l'arrivée triomphale du roi.

Pour apporter un peu plus d'ordre, on a parfois divisé en plusieurs registres les éléments qui paraissaient confondus dans la masse. Ainsi, par exemple, dans une scène de chasse du tombeau d'Ouserhet, le défunt lancé au galop de son char, tire de l'arc sur de nombreux animaux qui fuient d'une manière éperdue mais qui sont néanmoins répartis en une série de registres superposés.

Disposition de personnages en groupes. — Un homme et une femme qui, en réalité, étaient l'un à côté de l'autre, se trouvent figurés comme s'ils étaient l'un derrière l'autre. Alors les deux silhouettes se distinguent aisément l'une de l'autre ; parfois, au contraire, et surtout lorsqu'il s'agit d'images semblables, on les resserre l'une sur l'autre, au point qu'elles se superposent à peu près complètement. En ce cas, les contours se dépassant légèrement, indiquent seuls qu'il y a plusieurs personnages les uns à côté des autres. Une partie d'une scène au tombeau de Kaemhet, à Thèbes, présente, en un groupement très instructif, des personnages isolés ou groupés deux à deux et même par trois

et par quatre. Les silhouettes se dépassent légèrement, mais le dessinateur a considéré ces hommes comme n'ayant véritablement que deux dimensions : sans cela, on ne comprendrait pas la disposition des bras des personnages assis par rapport au corps des personnages debout qui les précèdent. En réalité, par ce dernier procédé les Egyptiens sont arrivés à se rapprocher d'une perspective réelle. Ils n'ont pas compris cependant qu'il fallait diminuer progressivement la hauteur des têtes et établir en même temps une ligne de fuite pour les pieds. Dans notre exemple de Kaemhet, les têtes ne sont pas absolument toutes à la même hauteur dans chaque groupe : pour les uns il y a une légère diminution, mais pour les autres, au contraire, une augmentation dans le sens de la hauteur, ce qui est absolument contradictoire.

Les grands temples offrent souvent une représentation quasi monstrueuse de figures disposées ainsi en silhouette les unes sur les autres. Il s'agit du groupe du roi abattant des prisonniers devant le dieu. Nous avons vu ce thème traité simplement, dès la première dynastie ; le roi avait affaire à un seul ennemi, mais comme les conquêtes s'étendaient à des populations de plus en plus nombreuses et que l'on voulait symboliser en une image la victoire du roi sur tous ses ennemis, on n'avait plus que la ressource de réunir dans la main royale une véritable grappe d'ennemis vaincus. Un coup d'œil sur un exemple de Thoutmès III, à Karnak, montrerait la chose plus clairement que ne pourrait le faire toute description. On constaterait que, dans ce groupe, plusieurs ennemis ont été représentés avec la figure vue de face. L'exécution de quelques visages est de nature à faire croire que le sculpteur n'aurait pas eu beaucoup de peine, avec un peu d'application, à surmonter les difficultés qu'offrait ce thème.

Certains bas-reliefs montrent des tentatives de représenter des masses profondes, des foules. La disposition des rangs divers sur les plans successifs est régulière pour l'armée en marche de Ramsès II, où l'on a recouru à une perspective cavalière. A Beit-el-Oually, la tribu de nègres vaincue par Ramsès II est précipitée en fuite et disposée sur le relief en ordre dispersé. Le groupe des pleureuses du tombeau de Ramose montre une disposition ingénieuse pour rendre clairement la masse des femmes qui se lamentent au moment où défile le convoi funèbre.

Scènes complexes. — La représentation de divers plans successifs a été obtenue par la décomposition en registres, de manière à indiquer, avec autant de précision et de netteté, les éléments qui s'éloignent de plus en plus de l'œil de l'observateur. Au tombeau de Ptah-Hetep, à Saqqara, on a, tout à fait à l'avant, le fleuve ou un canal avec ses poissons et ses plantes. Sur l'eau naviguent des barques faites de papyrus et dont les occupants se battent à coups de gaffes. Un peu plus haut, dans les fourrés marécageux de la rive, on assiste à une scène de tenderie ; plus loin encore, sur la terre ferme, on s'occupe de construire des barques ; et enfin au dernier plan on voit le désert avec les animaux. Au tombeau de Ti, dans les scènes agricoles, quatre registres successifs nous donnent du sujet « la récolte » la disposition suivante : en lisant de haut en bas : 1° on coupe les blés ; 2° les gerbes sont apprêtées. on les enferme dans des filets et les ânes, suivis de leurs âniers, viennent en groupes pour les charger ; 3° on charge les ânes, qui se mettent en marche; 4° le déchargement a été effectué et l'on fait les meules.

Dans le tombeau de Houi, à Thèbes, les Ethiopiens viennent apporter le tribut au roi d'Egypte. Tout le cortège est décomposé en quatre bandes de hauteur égale ; à l'extrémité de la dernière, on a figuré la porte par laquelle les tributaires avaient passé (Art, pl. 74).

Représentation du paysage. — Celle-ci a toujours été sommaire ; on s'est borné à des indications générales et conventionnelles. L'exemple le plus fréquent est le jardin, traité en plan, avec les éléments végétaux rabattus régulièrement dans les quatre sens, comme au tombeau de Rekhmara, où les arbres, groupés autour du bassin, sont rabattus dans les quatre directions (on ferait mieux de dire dans huit directions, puisqu'aux angles les arbres sont couchés en diagonale). L'image est en quelque sorte rayonnante et telle qu'on pourrait la supposer si l'observateur se mettait au milieu du tableau. Parfois, au contraire, on ramène tous les éléments dans un seul sens. Que l'on compare le jardin de Rekhmara à celui d'Amenemheb.

Un terrain de chasse est souvent indiqué par de légères ondulations sur lesquelles on a marqué de place en place une indication

très sobre de la végétation. Nous en rencontrerons un exemple au temple de Sahoure.

Pour certaines scènes agricoles les dessinateurs ont voulu sortir du cadre étroit des registres réguliers, mais sans grand bonheur. Ainsi, au tombeau de Nekht et au tombeau de Kaemhet, les ouvriers agricoles sont disposés le long d'un terrain sinueux où l'on a marqué de la végétation et même des flaques d'eau.

Lorsqu'il a fallu représenter certaines scènes historiques, par exemple la bataille de Ramsès II contre les Khétas, on a cherché à rappeler les caractéristiques d'un site particulier : ainsi la ville de Kadesh sur l'Oronte. Un bas-relief de Louksor appartenant à une série de ce genre montre le seul cas connu d'un paysage fort complexe, où les plantes et les arbres, d'espèces variées, ont été disposés pêle-mêle. Enfin, au tombeau d'Amenemheb, l'artiste a fait une tentative des plus hardie dans l'épisode de la lutte contre une grande hyène. Dans le champ de l'image il a semé des plantes à des niveaux différents.

Nous pourrions dire, en résumé, que les Egyptiens n'ont donc jamais dessiné d'après les lois de notre perspective, mais qu'une fois leurs règles démêlées et admises, leurs représentations sont aussi claires que les nôtres, sinon davantage, puisqu'elles permettent une précision plus grande, en dessinant les plans les plus éloignés de l'œil avec autant de détail que les plus rapprochés. N'oublions pas que le but des représentations est différent aussi du nôtre. Les Egyptiens n'ont pas voulu montrer la nature telle qu'elle apparaît à nos yeux, sous ses aspects les plus divers ; ils ont surtout cherché à la signifier dans sa complexité, avec tous les détails jugés utiles, en la décomposant en ses éléments. Ils font, à vrai dire, plutôt de la pictographie que de l'art proprement dit.

Proportions du corps humain. — Il reste à examiner la question de savoir si, dans les limites imposées par les conventions que nous venons de dire, les Egyptiens avaient déterminé des proportions régulières pour la figure humaine. Dans plusieurs tombeaux, dès l'Ancien Empire, on constate que des figures inachevées ont été dessinées sur un réseau de carrés ; parfois, au lieu de ce réseau, se trouvent seulement quelques lignes de

repère, ou même l'indication de quelques points. Faut-il rapporter ces indications et ces carreaux simplement à un procédé d'agrandissement mécanique d'un dessin, ou véritablement à la détermination d'un canon de proportion. Les auteurs ont successivement affirmé et nié l'existence du canon. Les recherches récentes d'Edgar ont démontré clairement que les Egyptiens avaient employé, au cours des âges, des canons successifs. Le premier, en usage depuis l'Ancien Empire, divise la figure humaine debout en dix-huit carrés, dont le plus élevé se termine non pas au sommet de la tête mais au sommet du front, laissant donc en dehors la calotte cranienne et les coiffures ou couronnes qui se présentent dans les monuments égyptiens avec une si grande variété. Le genou tombe au sixième carré : le haut des jambes, au neuvième ; les épaules, au seizième ; le nez, au dix-septième. La tête, qui comprend deux carrés, entre donc huit fois dans le reste du corps. Dans ce même système la figure assise comprend quinze carrés, plus la calotte cranienne. On trouvera de bons exemples de figures debout ou assises dessinées sur carreaux dans le tombeau de Souem-nout, à Thèbes, ou dans un tombeau que Petrie place à l'extrémité du nord de Kourna. Il suffira de citer un exemple aussi des figures avec lignes de repère, au tombeau d'Akhethetep, à Saqqara.

Le second canon, qui est surtout en usage depuis l'époque saïte bien qu'on le rencontre peut-être dès l'Ancien Empire, montre les figures plus élancées : le personnage debout est divisé en un nombre de carrés plus grand. Le haut du front est à vingt et un et une fraction ; la bouche, à vingt ; les épaules à dix-neuf et les genoux à sept.

Différents auteurs se sont demandé quelle était la base de ces canons. Lepsius l'a cherchée dans la longueur du pied ; Wilkinson, dans la hauteur du pied ; Ch. Blanc a cru la découvrir dans la longueur du médius.

J'ai eu l'idée de chercher si dans les nombreuses figures de porteurs, qui montrent tant de variétés dans la disposition des bras, ceux-ci avaient été dessinés suivant la fantaisie de l'artiste ou bien si les diverses positions correspondaient à un rapport quelconque. J'ai constaté avec surprise que si l'on trace un cercle au niveau du coude en prenant comme centre le pli de l'aisselle,

les positions diverses de l'avant-bras autour de ce cercle se déplacent toujours exactement de la largeur du bras ou de la moitié de celle-ci. Un résultat semblable se constate si l'on prend comme centre le coude et que l'on observe le déplacement de l'avant-bras. Celui-ci se déplace toujours d'une largeur égale à l'épaisseur du poignet ou à la moitié de celle-ci.

Les Egyptiens devaient se servir de cahiers de modèles où les proportions étaient soigneusement indiquées et dans lesquels les décorateurs d'une tombe trouvaient un choix de figures et d'attitudes déterminées avec précision. On a retrouvé des fragments, de basse époque il est vrai, d'un papyrus donnant des modèles de ce genre. On peut considérer comme se rattachant au même ordre d'idées les modèles de sculpteurs dont on possède quelques spécimens déjà à la XVIIIe dynastie et qui sont particulièrement fréquents à la basse époque. Il suffira, pour le moment, d'en citer quelques exemples particulièrement connus : modèles de figures en relief de la XVIIIe dynastie, à Munich ou à Londres (Recueil, pl. 74), modèles de reliefs saïtes montrant différents états du travail, au Musée du Caire : figures de divinités, d'animaux, hiéroglyphes, etc.

Les collections renferment aussi des modèles de sculpteurs en ronde-bosse qui montrent, à la partie postérieure et sur les côtés, des lignes de divisions qu'Edgar a pu rapporter aux canons de proportion. Enfin, il faut mentionner encore l'existence de modèles architecturaux donnant des parties d'édifices (par exemple une colonne engagée dans le montant d'une demi-porte) ou des détails tels qu'un chapiteau floral (Recueil, pl. 96).

CHAPITRE XI

LES IDÉES ARTISTIQUES DES ÉGYPTIENS

Les leçons précédentes ont constitué, en quelque sorte, une introduction générale à l'étude de l'art égyptien, dont nous aurons bientôt à examiner le développement historique. Nous aurons, en effet, à étudier systématiquement les œuvres d'art conservées, en les groupant par catégories et en les replaçant autant que possible dans leur cadre chronologique.

Une remarque s'impose ici : l'art égyptien tout entier nous est connu exclusivement par les découvertes archéologiques ; les séries se sont complétées d'année en année au hasard des fouilles et dans des conditions tout à fait fortuites.

Au fur et à mesure que l'on a pu étudier les monuments architecturaux conservés à la surface du sol ou bien exhumés des sables du désert, ou encore les nombreux documents artistiques extraits du sol des édifices ou des tombeaux, les archéologues ont dû chercher à les classer et à les apprécier exclusivement d'après leurs caractères extérieurs, sans qu'aucune tradition littéraire ait pu les aider dans leur tâche. Pour le dire brièvement, il suffira de regretter que l'Egypte n'ait pas de Pausanias. Cela complique singulièrement la question des jugements d'ordre esthétique qu'il convient de porter sur les monuments égyptiens. Ainsi, on possède de nombreuses statues contemporaines d'un seul et même roi, trouvées soit dans des temples différents, soit dans le même temple. Il nous est impossible, sans indications d'ordre littéraire — et malheureusement les inscriptions sur les statues elles-mêmes sont absolument muettes sur ce point — de deviner quelles œuvres étaient considérées comme les plus belles ou les plus ressemblantes par les contemporains ; même de savoir celles qui sortent d'une même main ou d'un même atelier ou encore d'une même localité.

C'est pourquoi nous sommes peu préparés à répondre à toute une série de questions qui surgissent à l'esprit : les Egyptiens apportaient-ils dans l'exécution de leurs œuvres d'art les préoccu-

pations d'ordre esthétique qui caractérisent la production artistique de notre époque ? Quel était le niveau de leur sensibilité à l'égard du beau ? Qu'est-ce qu'ils considéraient comme beau ? Avaient-ils séparé l'idée du beau de l'idée du bon, de l'utile ou de l'agréable ? Et si oui, avaient-ils des artistes dont l'idéal était la poursuite, sinon la réalisation du beau ?

Hélas ! il n'est pas possible de donner à toutes ces questions des réponses précises et cependant. on le reconnaîtra aisément, ce sont là questions préjudicielles. qui devraient être toutes résolues si l'on veut porter des jugements de valeur exacts sur les œuvres de l'art égyptien. Nous risquons sans cela de devoir nous borner le plus souvent à décider plutôt ce qui, dans l'art égyptien, correspond à notre goût actuel. que de pouvoir discerner quelles sont les œuvres qui répondaient le plus pleinement au but cherché par leurs créateurs.

On ne s'attendra pas à voir traiter ici à fond toutes ces questions délicates, qui nécessiteraient une accumulation de notes de détail et des développements démesurés. Nous nous bornerons, par conséquent. à quelques remarques destinées à indiquer l'existence des problèmes bien plus qu'elles ne chercheront à les résoudre entièrement.

Quel a été le but des Egyptiens dans la production de leurs monuments ? Il est presque inutile de répéter que le but originaire de l'architecture a été essentiellement pratique. Il fallait avant tout bâtir des maisons pour les vivants. pour les dieux et pour les morts ; les premières en matériaux fragiles et passagers. les secondes en matériaux considérés, tout au moins en théorie, comme impérissables. C'est Diodore qui nous a rapporté que les Egyptiens appelaient leurs maisons hôtelleries et leurs tombeaux demeures d'éternité. Les textes égyptiens parlent de l'érection de temples de millions d'années, de monuments ou de maisons d'éternité.

Chose remarquable, les Egyptiens avaient l'habitude de donner à leurs temples ou même à des parties d'un édifice, une porte, par exemple, des noms propres, ce qui porte à croire qu'ils considéraient la construction comme un être animé ou tout au moins comme animée par un esprit vivant.

Nous avons vu tout ce que les formes architecturales doivent

à la technique et aussi à des habitudes rituelles.

Les dispositions intérieures correspondent à des nécessités de confort ou d'usages particuliers et c'est ainsi que l'on a pu noter qu'en Egypte, la maison, le temple et le tombeau présentaient les analogies les plus frappantes. Quand nous étudierons le plan des tombeaux, nous y constaterons des complications parfois étranges qui répondent cependant dans leur ensemble à l'idée de mettre le mort à l'abri des profanations... à moins que ce ne soit l'inverse et que la peur des revenants ait conduit les Egyptiens à des mesures particulières pour empêcher la sortie du mort. Pratiquement, toutes les tombes royales des Ve et VIe dynasties, à Saqqara, sont faites sur le même plan, si bien que les Arabes les ont pillées les unes après les autres, sans hésitation.

La peur du mort joue, en effet, un très grand rôle dans les préoccupations funéraires des anciens Egyptiens. Il suffirait pour en être convaincu de constater que les incantations des papyrus médicaux se dirigent le plus souvent contre le mort ou la morte, dont l'attaque produit la maladie. Une grande partie des rites funéraires dérivent du désir de satisfaire l'âme du mort, — et, cela même, en proportion de la puissance terrestre du défunt, — en lui procurant dans la tombe tout ce qu'elle peut désirer. C'est ainsi et pour répondre à ce dessein que les Egyptiens plaçaient dans les tombeaux un nombreux mobilier, qui a permis de reconstituer une grande partie de la civilisation matérielle de l'Egypte. Souvent on s'est contenté de donner à l'âme l'illusion qu'elle était en possession de biens nombreux et abondants, par l'emploi de représentations en majeure partie peintes ou sculptées sur les murs des tombeaux. (On verra plus tard qu'il n'y a pas de différence essentielle, ni au point de vue du but, ni au point de vue de l'art entre les scènes peintes sur fresques ou sculptées en un bas-relief extrêmement léger).

Les innombrables représentations des murs des temples et des tombeaux ont donc, avant tout, une origine religieuse ou magique, origine qui, du point de vue des survivants, est essentiellement pratique. Il ne faudrait pas se méprendre sur le caractère général du plus grand nombre de ces représentations : même quand elles sont faites sur les parois d'un temple funéraire royal, elles n'ont pas nécessairement un caractère personnel et l'idée commémora-

tive, tout au moins aux plus anciennes époques, n'est pas ce qui domine en elles. Ainsi, quand nous verrons un roi d'Egypte vainqueur de tous les peuples voisins de la vallée du Nil, nous n'aurons pas absolument le droit de déduire que tel ou tel souverain a fait une expédition vers telle ou telle région. Ce qui importait, et cela ne manque pas, c'est que le roi défunt sût bien qu'il était irrésistible et que son apparition en un quartier quelconque du monde correspondait à la soumission absolue de tous les ennemis possibles. Certes, des traits de ce genre auront parfois un caractère réellement biographique ; tels reliefs des grands temples du Nouvel Empire sont de véritables pages d'annales au sens le plus précis du mot. Il fallait cependant mettre en garde contre une généralisation hâtive qui a été faite le plus souvent lorsqu'il s'agissait de tombeaux de personnes privées et suivant laquelle tous les reliefs ou les peintures retraceraient la vie du défunt. Les peintures et bas-reliefs ne sont pas une reproduction de la vie de tel ou tel grand seigneur mais bien l'image d'une existence agréable, conçue d'une manière générale, et dont les épisodes se retrouvent fidèlement copiés de tombe en tombe, véritables extraits d'un livre de modèles, compilé en vue des décorations funéraires. Mais ici il arrivera que certains épisodes, rares d'ailleurs, prendront un caractère strictement biographique. Dans ce cas l'idée est moins de transmettre pompeusement le souvenir d'une action d'éclat à la postérité, que de conserver en quelque sorte à la disposition de l'âme du mort, le souvenir d'un moment glorieux pendant l'existence terrestre.

Si la plupart des monuments architecturaux sont des maisons habitées par l'âme des dieux ou des morts, l'hôte réel de ces édifices est la statue. En effet, les statues égyptiennes sont vivantes, elles sont « animées » au sens étymologique de ce mot, c'est-à dire pourvues d'une âme entrée par le moyen des formules magiques ; on leur reconnaît les besoins physiques d'un corps de chair et d'os, et l'on veille à pourvoir à la satisfaction de ceux-ci.

Un texte théologique memphite définit clairement la conception que l'on avait des statues divines. Il y est dit du dieu Ptah : « Il a formé les dieux, créé leurs villes, fondé leurs provinces ; il a établi les dieux dans leurs sanctuaires, leur a fait offrir des pains d'offrande ; il a fondé leurs sanctuaires, il a modelé leurs corps

de manière que leur cœur en soit satisfait, et alors les dieux sont entrés dans leurs corps de toutes espèces de bois, de pierres et de métaux ». On ne peut exprimer d'une façon plus claire que lorsqu'on a fabriqué en bois, en pierre ou en métal un corps, dont la forme est appropriée au désir de la divinité, celle-ci vient s'y superposer en quelque sorte, afin de vivre dans le sanctuaire et d'y jouir des offrandes que les sacrifices périodiques renouvelaient. Il y a évidemment un écho de cette conception dans l'audace de certaines conjurations égyptiennes menaçant le dieu qui reste sourd aux invocations, de le priver du nécessaire dans son sanctuaire et de le laisser mourir de faim. C'est affirmer en effet que le dieu est vulnérable par son corps-statue enfermé dans le temple.

Nous aurions quelque peine à admettre que les rois égyptiens considéraient de même comme animées des statues les représentant de leur vivant, si nous ne savions qu'ils jouissaient du privilège, commun avec les dieux, de posséder des âmes multiples dont l'une pouvait parfaitement s'incorporer dans une statue. Plusieurs fois des rois ont érigé des sanctuaires où leur propre image, unie à celle des dieux, était l'objet d'un culte rendu par le roi lui-même. Ainsi, Ramsès II parle du monument qu'il a érigé pour son image vivante au pays de Nubie.

Les statues royales recevaient un nom spécial, ce qui leur donne une valeur particulière si l'on sait que les Egyptiens considéraient le nom comme une sorte d'âme jouissant d'une existence individuelle.

Nous voyons par des décrets sacerdotaux, connus principalement à l'époque ptolémaïque, que l'on consacrait des statues ou des groupes royaux destinés à recevoir des honneurs divins du vivant même des souverains qu'elles représentaient. Les décrets de Rosette et de Philae au nom de Ptolémée V, exposent ce qui suit : 1° dans tous les temples du pays sera érigé un groupe, représentant le roi, recevant du principal dieu local le glaive de la victoire et qui portera le nom de « Ptolémée le vengeur de l'Egypte » ; 2° de même, en chacun de ces endroits, une image en bois du roi sera conservée dans un tabernacle d'or, d'une forme particulière, porté dans les processions avec les autres sanctuaires de ce genre ; 3° les particuliers auront la per-

mission d'avoir dans leur maison un sanctuaire avec l'image et de participer aux fêtes ; 4° une statue de la reine sera placée à côté de celle du roi, recevant le glaive de la divinité locale ; 5° l'image en bois de la reine sera jointe à l'image royale dans les tabernacles des processions ; 6° les particuliers auront la faculté également de rendre des hommages aux statues du couple royal, dans leur propre maison.

Les rois se plaisaient à accumuler des exemplaires de leur effigie dans certains temples, disposant par exemple des statues entre les différentes colonnes d'une cour, comme à Louksor.

Certaines statues avaient des formes particulières, qui les mettaient directement en relation avec les offrandes faites aux dieux. Le roi tiendra une table d'offrandes en mains, il présentera un objet de culte, etc.

Le bénéfice que rapportaient de telles consécrations de statues paraissait suffisant pour que des rois n'aient pas hésité à usurper des statues de leurs prédécesseurs, pour s'en attribuer le mérite aussi bien que le profit. Cette habitude, qui a quelque chose de choquant pour nos conceptions modernes, rend parfois difficile l'attribution d'une œuvre d'art à tel souverain ou même à telle époque. On connaît ainsi des monuments de l'Ancien Empire qui ont été usurpés par les Hycsos, puis par les rois de la XIXe dynastie, enfin par ceux de la XXIe. De grands personnages ont suivi à cet égard les exemples royaux et nous aurons à relever plus tard, le cas étrange d'un grand prêtre d'Amon, de la XXIIe dynastie, qui nous a laissé dans le temple de Karnak quatre statues, dont deux qui remontent à la XIIe dynastie ont été purement et simplement adaptées par des inscriptions à leur nouveau propriétaire.

Un certain nombre de statues royales trouvées dans les temples ont une valeur funéraire. L'âme des rois défunts venait les animer, ou plus exactement elle y trouvait un abri pour venir participer dans le temple à la vie des commensaux du dieu. Il semble que certains souverains aient aussi parfois consacré des séries de statues représentant leurs ancêtres. Ces images étaient portées dans les processions. Les statues funéraires des temples étaient comme des répliques des statues déposées dans le tombeau. De nombreux textes et des scènes figurées précises nous apprennent qu'au moment des funérailles les statues funé-

raires étaient mises à même de remplir leur rôle par l'exécution d'une cérémonie magique que l'on appelle « l'ouverture de la bouche », et qui était destinée à attacher l'âme à son corps d'éternité et à mettre celui-ci à même d'exercer toutes les fonctions d'un corps de chair et d'os.

On n'a pas retrouvé jusqu'à présent de représentation de la fabrication des statues funéraires d'un roi, tandis qu'au contraire à plusieurs reprises les bas-reliefs nous montrent la préparation de statues funéraires de particuliers, en bois et en pierre. On les faisait en même temps que les autres pièces du mobilier funéraire, avec les meubles si elles sont en bois, avec les vases en pierre si elles sont en cette matière. Cela semble indiquer qu'il n'était pas question de les faire exécuter longtemps d'avance ; sans compter qu'il aurait peut-être été dangereux pour l'individu qu'elles représentaient de les faire avant le moment où elles pourraient recevoir leur utilisation magique au temple ou au tombeau. Les particuliers, outre leurs « statues de double », comme on les appelle, enfermées dans le tombeau, pouvaient recevoir la faveur royale d'en placer une ou plusieurs dans les temples des dieux.

Il aurait pu sembler dangereux aux Egyptiens de faire la statue par avance, car ils connaissaient l'emploi de figures modelées dans une intention criminelle ; cela ressort, par exemple, du papyrus Lee, où l'on voit un Egyptien menacé de la peine capitale pour avoir fait certaines figures de cire qui devaient servir à une conjuration contre la personne royale. Ajoutons, en passant, que les contes populaires égyptiens fournissent de nombreux épisodes où des figures d'hommes et d'animaux en cire s'animent et agissent au commandement et grâce aux formules des magiciens.

Ainsi donc les statues égyptiennes peuvent être généralement considérées, avant tout, comme des corps vivants, animés par l'esprit d'un dieu, d'un roi, d'un homme, le plus souvent mort, et l'on concevra qu'une telle conception puisse modifier profondément le point de vue artistique. Nous verrons de plus que certaines statues, faites pour les funérailles, ont été souvent cachées pour toute l'éternité, enfermées qu'elles étaient dans un réduit de la maçonnerie du tombeau qu'on appelle le « serdab ». Le plus

ancien sculpteur de statues nous apparaîtra moins comme un artiste que comme un ouvrier spécialiste, aide du prêtre funéraire, contribuant par son habileté à la réussite des cérémonies rituelles indispensables pour assurer l'existence d'outre-tombe du défunt. Le succès de l'opération dépendait en grande partie du degré de perfection de l'ouvrage du sculpteur, puisque le corps de bois, de pierre ou de métal devait convenir à l'âme du défunt comme tout à l'heure la statue divine à l'âme du dieu.

Nous avons donc le droit de nous demander à quel moment l'ouvrier sculpteur devient un artiste. Il y a théoriquement deux étapes dans son activité : 1° il s'efforce d'abord de faire de son modèle une copie aussi exacte que possible, en vue d'un but purement et exclusivement religieux ou magique ; 2° il interprète un type naturel, suivant un idéal de beauté déterminé. Le passage de l'un à l'autre est extrêmement subtil et il faudrait des circonstances exceptionnelles pour pouvoir le saisir. Nous constaterons, dès l'Ancien Empire, une tendance bien nette à l'idéalisation des traits, ce qui implique une conception de la beauté. Nous pénétrerons dans l'atelier d'un sculpteur de la XVIIIe dynastie, à Tell-el-Amarna, pour y examiner ses études d'après le vivant et pour y voir, d'après ses œuvres en voie d'exécution, de quelle manière il arrivait à interpréter la nature suivant un parti pris déterminé. Dans ce cas c'est bien dans l'atelier d'un artiste que nous nous trouverons et non plus dans l'échoppe d'un fabricant de statues.

Sans vouloir trancher les plus graves problèmes de l'esthétique, demandons-nous maintenant s'il n'est pas possible de signaler dans quelques faits simples, ce qu'on pourrait appeler l'éveil du sentiment du beau chez les Egyptiens. Un premier caractère bien net à souligner est leur goût extraordinairement développé de la décoration florale. Les Egyptiens aimaient passionnément les fleurs et pourtant la flore égyptienne n'est pas fort riche. Ils ont employé le lotus aux usages les plus divers : aux jours de fête, ils en suspendaient des guirlandes au sommet des murs, en accrochaient à la corniche des kiosques et des baldaquins, en entouraient les vases, en formaient des colliers et des couronnes. L'art décoratif, ici, n'a eu qu'à copier les formes habituelles pour produire des décors fixes d'une grande richesse. La bijouterie restera longtemps fidèle aux formes que la nature offrait aussi riches que peu compliquées.

N'est-ce pas à cet amour des fleurs que peut se rattacher aussi le goût des matières brillantes et colorées qui se manifestera dans les pièces de bijouterie à incrustations, dans les meubles combinant des matières de teintes diverses, dans les tapis et les nattes, dont le répertoire est extrêmement varié ?

Est-il nécessaire d'insister longuement sur le charme qu'ils éprouvaient devant les formes féminines, élégantes et gracieuses ? L'art industriel particulièrement y a puisé des types remarquables qui transforment un objet de vulgaire utilité en un objet réellement beau ou simplement plaisant à voir. Quand l'ouvrier ancien a donné à un récipient à fard la forme d'une jeune fille portant un vase sur l'épaule, ou d'une nageuse qui a saisi dans les mains un canard, il a voulu évidemment faire plus que procurer à sa cliente un récipient à fard. Le but primitif a presque disparu et l'intention du fabricant s'est portée en première ligne sur la création d'un objet joli, de nature à tenter l'élégante dont la délicatesse artistique était éveillée. On se trouve dans ce cas en présence d'un artiste créateur de beau et aussi, ce qui est d'une égale importance, d'une clientèle réclamant des productions artistiques. Si les Egyptiens ont reproduit des figures grotesques comme celle du dieu Bès ou des captifs étrangers, leur intention était de provoquer le rire, ou de faire ressortir par contraste la supériorité des formes belles et gracieuses.

Il y aurait lieu aussi de faire une place dans le développement du sens artistique des Egyptiens au rôle joué par le commerce, surtout à l'époque du Nouvel Empire. Nous verrons, en effet, les peuples voisins apportant en tribut des objets d'art industriel. Mais soyons prudent en usant de cet argument, car certains faits montreront que les Egyptiens ont parfois représenté, parmi les objets du tribut des étrangers, des meubles ou des ustensiles divers manifestement fabriqués en Egypte avec les matières premières importées par les tributaires. Nier l'influence exercée par les relations entre le monde égyptien et le monde égéen est impossible, bien qu'il soit probable que l'Egypte ait donné plus qu'elle n'a reçu.

Insistons encore un instant sur l'importance générale des produits de l'art industriel. Ce sont eux qui ont eu nécessairement le plus de diffusion dans la masse de la population. On peut juger

du rôle joué par les idées artistiques chez un peuple par la pénétration de plus en plus étendue des préoccupations d'ordre esthétique dans les classes sociales les plus diverses. Or, en Egypte, quand on examine les colliers, les parures en général, les vases en pierre, les vases en céramique, on constate qu'aucune forme n'est livrée au hasard. On sent dans les industries, à toutes les époques, de véritables courants qui, tout en gardant les formes générales des objets, leur font subir quelque changement selon les caprices momentanés de la mode et de la vogue. Nous l'avons noté déjà aux époques anciennes pour les types fondamentaux de la céramique.

Le roi et son entourage donnent le ton ; l'influence de la capitale, en tant que résidence de la cour, a toujours été dominante dans l'Egypte ancienne. Il en est résulté que jamais en Egypte, depuis les premières dynasties, n'ont été réunies les conditions nécessaires à la constitution de véritables écoles d'art distinctes. Tout au plus pourrait-on soutenir que les différentes villes provinciales n'ont pas été toutes aussi heureuses dans leurs tentatives d'imiter les productions de la capitale. A défaut d'artistes élevés dans les traditions complètes de l'art de la cour, il fallait bien se contenter d'artistes locaux, dont les produits ne donnaient que des reflets plus ou moins pâles des œuvres royales servant de modèles.

Les textes apportent des indications précises sur l'intervention directe des rois dans l'exécution des monuments. Ils nous représentent le souverain chez lui, l'esprit plein de l'idée d'améliorer ou d'embellir les constructions des dieux et des morts. C'est lui qui s'occupe de la fondation, de la restauration, des agrandissements des temples. Nous voyons les pharaons visiter les travaux en cours et témoigner de leur satisfaction aux architectes qui les exécutent. Ils accordent des tombeaux à des favoris, s'occupent de faire venir les pierres nécessaires, que l'on transportera sur de grands bateaux appartenant à la cour. Le roi Sahoure de la Ve dynastie fait apporter deux pierres destinées au tombeau d'un favori dans le palais même, où il les fait travailler, sculpter et peindre sous sa surveillance journalière par les deux grands prêtres de Memphis et leurs artisans. Lorsque les expéditions militaires victorieuses font affluer en Egypte les tribus des vaincus, le roi

trouve l'occasion de faire des cadeaux artistiques aux temples, par exemple sous forme de pièces d'orfèvrerie compliquées. Dans un inventaire de pièces de ce genre gravé sur un mur de Karnak, une inscription note que certains vases ont été exécutés d'après « le désir du cœur de Sa Majesté elle-même ». Des objets d'art sont également offerts par le roi, en témoignage de satisfaction, à de grands personnages : le Musée du Louvre conserve, par exemple, des patères ornées en métal, données par Thoutmès III à un fonctionnaire de la XVIII[e] dynastie.

Le roi considère aussi comme un devoir de veiller à la conservation des formes artistiques traditionnelles : une stèle de Nefer-Hetep du Moyen Empire nous montre le souverain préoccupé de rechercher les anciennes écritures pour savoir quelles formes il convient de donner aux images divines. Il se rend lui-même dans les bibliothèques sacerdotales afin d'examiner les anciens livres et il exprime la volonté de faire exécuter les statues d'après ce qu'il avait vu dans les rouleaux.

Pharaon se vante aussi des soins qu'il apporte à l'entretien de ses artistes. Une stèle de l'an 8 de Ramsès II, trouvée à Héliopolis, nous raconte que celui-ci, à l'occasion d'une visite à Héliopolis, en se promenant dans la montagne, découvrit un bloc énorme de granit plus haut qu'un obélisque. Sa Majesté donna l'ordre de le faire tailler « par des artistes habiles qui connaissaient bien leurs mains ». Le travail dura une année. « Voilà que Sa Majesté récompensa ce chef de travaux par beaucoup d'argent et d'or et les artistes vaillants qui avaient travaillé, par des éloges de par le roi, car Sa Majesté les inspectait chaque jour ; aussi, ils travaillaient pour Sa Majesté d'un cœur plein d'amour pour Ramsès II ». Le roi trouve une nouvelle carrière encore, il y fait faire de nombreuses statues, puis il adresse aux sculpteurs le discours suivant : « O ! artistes d'élite, vaillants, connaissant bien vos mains, qui travaillez pour moi des monuments en toute espèce de formes d'adoration, ainsi que des travaux en toute espèce de pierres précieuses qui sont incrustées dans le syénite et qui sont jointes au grès, vaillants, braves à fabriquer des monuments dont je remplis tous les temples, leur assurant ainsi la durée ; ô ! bons combattants qui ne chômez jamais, surveillants des travaux qui tous, selon votre rang, agissez de manière parfaite

en exécution de ce qu'on dit, et qui rejoignez l'exécution des plans quand vous marchez avec vos blocs dans la montagne divine, on a écouté ce que vous dites, et on a pris soin de ce qui a été utile, et l'acte a été d'accord avec les paroles ; car moi, je suis le roi Ramsès qui fait être les générations en les nourrissant. Des rations de vivres et de boissons vous sont allouées et il n'y aura pas d'opposition à grandir les provisions de toutes vos céréales et à vous faire des biens de toutes sortes, non plus qu'à défendre votre cause, et lourdes seront les provisions avec vous, tant que vous travaillez, afin que vous viviez et que vous prospériez. Je connais vos ouvrages excellents, et quiconque y travaille, qu'il se réjouisse, car son ventre est plein. Seront comblés pour vous de meules les magasins, afin que je ne fasse pas qu'il y ait pour vous des jours sans vivres. Chacun d'entre vous recevra sa ration par mois. Je remplis pour vous les greniers de toute espèce de choses, de pain, de viande, de galettes, pour votre entretien, de sandales, de vêtements, de parfums en nombre pour oindre votre tête chaque décade. Vous aurez des vêtements chaque année, vos sandales seront à vos pieds chaque jour, si bien qu'il n'y aura personne qui s'alite parmi vous, ni d'hommes qui souffrent par manque. J'ai engagé beaucoup d'hommes pour vous approvisionner, des chefs de manœuvre de la classe des pêcheurs pour vous apporter des poissons, d'autres ouvriers pour vous faire des cordes et vous fabriquer des cruches, pour tourner des pots, pour faire des vases afin que vous vous rafraichissiez d'eau en la saison chaude. La terre du Sud vous fait des transports au Nord et la terre du Nord vous fait des transports vers la terre du Sud, en cargaisons de blé, d'orge, de froment, de lentilles, de fèves, incalculables. Et tout cela a été fait pour que vous existiez et que vous fussiez d'un seul cœur à travailler pour moi ». Comme on le voit sur cette stèle, le roi se vante de veiller d'une manière parfaite au bien-être d'une classe ouvrière d'élite dont le travail lui procurait de la satisfaction.

On sera frappé du fait qu'aucun nom de sculpteur ou d'artiste n'ait été mentionné au cours de ce document. On peut dire, en général, que l'art égyptien tout entier est anonyme ; le roi seul existe, c'est à lui que remonte la conception des grands monuments qu'il fait exécuter sous la surveillance de fonctionnaires

qui s'appellent chefs de travaux du roi et qui sont revêtus en même temps de toute une série d'autres fonctions, aussi bien politiques que militaires ou sacerdotales. Un certain nombre d'inscriptions biographiques fournissent des détails intéressants sur des travaux ainsi exécutés pour compte du roi ; nous en avons cité des exemples à propos de l'exploitation des carrières.

Les statues signées sont extrêmement rares et ce n'est que d'une façon exceptionnelle que l'on peut rattacher à un même nom plusieurs statues contemporaines. Deux sculpteurs de l'époque d'Aménophis IV sont connus, grâce à un bas-relief qu'ils ont laissé dans une carrière à Assouan, tandis que les statues qu'ils avaient faites ont disparu. Un bas-relief de Tell-el-Amarna représente l'atelier d'un sculpteur en pleine activité. On a signalé également quelques cas où le nom d'un sculpteur ou d'un peintre qui a décoré tel ou tel tombeau a pu être déterminé d'une manière précise. Au tombeau de Ptah-Hetep, à Saqqara, par exemple, l'auteur des bas-reliefs s'est représenté lui-même dans une des scènes.

L'enseignement artistique se faisait vraisemblablement dans des écoles dépendant des temples, où l'on apprenait l'ensemble des traditions du métier. Le jeune dessinateur et sculpteur devait, par un entraînement systématique, s'assimiler les règles et apprendre à copier les modèles. Cela laissait évidemment fort peu d'initiative et l'étude de l'art égyptien dans son ensemble montre d'ailleurs que l'on a fait relativement peu d'innovations au cours des âges. On a vécu plutôt sur un fond de traditions très riche, dont les origines remontent dans un passé fort lointain. Il est d'autre part indéniable, que la constitution même de cet ensemble de formes et de modèles s'explique seulement par une période de recherches artistiques très intenses que nous sommes forcés de reporter aux origines. Avant de déterminer, par exemple, quelle est la meilleure forme à prendre pour représenter une chouette, il a nécessairement fallu faire un certain nombre d'études, d'après nature, de la chouette, et l'on ne peut méconnaître l'importance exceptionnelle qu'a joué, dans la fixation des formes, l'écriture hiéroglyphique.

Il serait désirable de pouvoir examiner aussi la question fort intéressante des traces laissées par les idées esthétiques des

Egyptiens dans leur langue, mais c'est là un sujet extrêmement vaste et difficile, sur lequel on ne peut formuler que quelques remarques rapides. Il est intéressant de constater à ce point de vue que les grands prêtres de Ptah sont mis en relations directes avec l'art. Nous les avons vus précédemment occupés, sous la surveillance du roi, à l'exécution d'un monument. La traduction littérale de leur titre est « le grand chef de l'œuvre », le mot « œuvre » étant écrit avec le signe qui représente l'outil particulier dont les Egyptiens se servaient pour creuser les pierres dures. Le mot « ouvrier » emploie le même signe, le mot « art » également. Eduard Meyer a suggéré une explication séduisante de ce fait. Comme les carrières de Toura, à proximité de Memphis, faisaient partie des propriétés du temple du dieu Ptah, celui-ci a commencé par être le dieu protecteur des tailleurs de pierre et des sculpteurs exploitant ces carrières ; de là, petit à petit, il serait devenu le patron des artistes. Ceci aurait été facilité par la circonstance que le développement de l'art sous l'Ancien Empire est resté limité à Memphis, la résidence royale. Le mot « art » sera employé également en parlant de l'activité du prêtre qui exécute les rites funéraires. Ne serait-il pas permis de supposer que les Egyptiens attribuaient à l'exercice des arts une vertu mystérieuse analogue à celle que possédaient les formules rituelles.

Le mot que nous traduisons par « monument » en général, se rattache à la racine « durer ».

Le mot « scribe » sert également pour exprimer l'idée de « dessinateur » ou de « peintre ». Quand on veut faire ériger une stèle ou des statues, on commençait par faire venir des scribes de la « maison de vie », ce qu'on a traduit par bibliothèque sacerdotale, école de prêtres et même université.

Un des noms du sculpteur est identique à celui du forgeron. Une autre désignation du sculpteur l'appelle « celui qui fait vivre ». Faire une statue peut se dire en se servant du verbe *mes* qui signifie donner naissance, engendrer. Le roi Tout-ankh-Amon s'appelle littéralement la « statue vivante du dieu Amon ». Pour désigner une statue on emploie aussi le mot « copie ». Dédier une statue ou même une pierre tombale à quelqu'un s'appelle en égyptien « faire vivre son nom ».

Le même mot sert à désigner une merveille, un prodige et une

carrière de pierre. Le radical *shepses*, qui sert souvent pour exprimer l'idée de « choses magnifiques ou luxueuses », est employé également pour désigner une statue ou pour le verbe « faire en pierre » et l'hiéroglyphe lui-même semble bien représenter une statue de pierre. Le radical *iakh*, dont un des sens fondamentaux est « être un esprit », sert à exprimer l'idée de « brillant, excellent, utile, avantageux, agréable ». Le radical *zeser* signifie « élevé » mais aussi « superbe, précieux, bien ordonné, bien fait ». Enfin, le mot *nefer* signifie « beau », mais en même temps « bon et agréable ». La langue égyptienne ne paraît pas avoir fait les distinctions précises, nécessaires à la création d'une terminologie propre à exposer des idées esthétiques claires et déterminées.

IIme PARTIE

Ancien Empire

CHAPITRE XII

LES TEMPLES

On connaît peu de chose de l'architecture civile de l'Ancien Empire. Les maisons étaient construites, comme nous l'avons dit, en pisé ou en briques crues, en bois pour les supports et les toitures ; elles n'ont donc pu laisser de traces que dans l'architecture figurée. Ainsi, sur un bas-relief du tombeau de Ti, on voit une salle dont le plafond est supporté par des colonnes lotiformes. A l'extrémité de gauche, la porte a été rabattue de face, cachant la partie inférieure d'une des colonnes. L'exemple constitue moins une représentation architecturale qu'un schéma destiné à indiquer que la scène figurée se passe dans un intérieur.

Les palais ont également disparu à l'exception, peut-être, de quelques restes signalés sous le temple solaire d'Abou-Gourab. On a vu que le nom d'Horus des rois nous a montré une combinaison architecturale faite d'assemblages et qui se rattache manifestement au palais royal. On a pu légitimement supposer qu'il existait sous l'Ancien Empire des constructions dont l'aspect général est reproduit par des monuments tels que le sarcophage du roi Mycérinus.

On a signalé quelques exemples d'enceintes fortifiées, remontant à l'Ancien Empire : l'enceinte d'El-Kab, la forteresse de Kom-el-Ahmar, la forteresse de Deir et le camp retranché d'Eléphantine. On peut hésiter sur la question de savoir si les « forteresses » d'Abydos n'appartiennent pas plutôt à la série des monuments funéraires. L'une d'entre elles, connue sous le nom de Chounet-es-Zebib, date de la IIe dynastie. Elle est établie sur plan rectangulaire, mesure 131,30 m. en longueur sur 78 de largeur. Les murs, dont le parement extérieur est incliné en léger talus, offrent une épaisseur considérable : à la base, sur les grands côtés, 6,50 m. et 6,28 m. ; sur les petits côtés, 5,10 m. et 5,52 m., tandis que l'épaisseur au sommet est de 5 m. pour une hauteur d'environ 12 m. On se rappellera que précédemment nous avons

constaté que les murs extérieurs présentaient le système de pilastres et de niches caractéristique de plusieurs monuments funéraires. Dans un angle un dispositif particulier, comportant plusieurs chambres, sert d'entrée à l'enceinte.

Lorsque nous avons étudié les hiéroglyphes architecturaux, quelques signes qui se rattachent à l'architecture religieuse la plus ancienne avaient été réservés. C'est le moment d'y revenir. Sur une plaquette trouvée dans le tombeau du roi Aha, de la Ire dynastie, on voit au registre supérieur un édifice formé d'une chapelle et d'une enceinte clôturée, au milieu de laquelle est érigé l'emblème de la déesse Neith. A la partie antérieure du mur de clôture se dressent deux poteaux, qui semblent terminés par des drapeaux, ce qui rappelle les mâts placés devant les pylones ou encore l'hiéroglyphe « Dieu ». A côté du temple se trouvent figurées deux barques placées l'une à côté de l'autre et que l'on peut identifier sans hésitation avec les barques solaires des inscriptions. Cette plaquette permet ainsi de constater, dès la Ire dynastie, l'existence d'un type de temple, dont nous étudierons tout à l'heure un spécimen de la Ve dynastie. Rappelons également le signe hiéroglyphique pour temple ou chapelle, dont une variante montre vraisemblablement le même édifice vu latéralement. On y remarquera de nouveau la présence des bandelettes flottantes. A diverses époques les figures du dieu Min sont accompagnées de petits édifices que l'on appelle d'habitude « huttes de Min ». Il s'agit de constructions sur plan rond terminées en coupole, peut-être apparentées aux paillottes de la région du Haut Nil. La porte d'entrée est précédée d'un portique dont les colonnettes sont surmontées de cornes d'animaux. Ces images nous font ainsi connaître des types de constructions, que les fouilles ne nous ont pas rendues jusqu'à présent.

Les recherches effectuées dans les localitées les plus importantes de l'Egypte ont chaque fois révélé ce fait que les édifices les plus anciens ont été rebâtis par des rois de diverses époques. Ceux-ci les relevaient, les amélioraient, les agrandissaient, — ce qui le plus souvent équivalait à une destruction quasi complète des éléments anciens, afin d'établir l'édifice sur un plan nouveau. Heureusement que les débris du monument primitif étaient employés dans les fondations, ce qui permet aux fouilleurs actuels

de retracer au moins quelques-unes des étapes de l'histoire des principaux sanctuaires. Petrie a fouillé de la sorte les couches superposées des temples d'Osiris à Abydos, depuis la Ire dynastie ; Quibell et Green ont atteint à Hiérakonpolis les couches les plus anciennes ; à Héliopolis, Schiaparelli a exhumé des fragments d'un roi de la IIe dynastie. En général, on a constaté que le gros de la construction était en briques et que la pierre avait été réservée à quelques parties importantes, comme par exemple les portes. A Hiérakonpolis, des montants en granit portent le nom de Khasekhemoui. Un linteau de porte de la VIe dynastie, à Abydos, montre le décor constitué par le disque ailé. Des blocs de pierre, avec inscriptions, trouvés en divers endroits de l'Egypte, donnent des preuves de l'activité des rois et de leur zèle à élever des temples aux dieux, de l'extrémité du Delta jusqu'aux environs de la première cataracte. Ces indications ont été confirmées par les inscriptions de la pierre de Palerme, qui mentionne de nombreux édifices des rois de l'Ancien Empire. Quelquefois, des textes de basse époque, par exemple à Dendéra, mentionnent les constructions faites par les rois antérieurs à la première dynastie ou de l'Ancien Empire.

Des inscriptions de l'Ancien Empire avaient révélé depuis longtemps déjà l'existence de temples solaires d'un type particulier, formés d'une base à pans inclinés, sur laquelle se dressait un obélisque. On connaissait le nom de plusieurs d'entre eux ; des listes de leurs prêtres avaient été établies. Les fouilles allemandes exécutées par Schaefer et Borchardt, en 1898-1901, à Abou-Gourab, ont enfin permis d'étudier les dispositions d'un édifice de ce genre.

Le temple solaire de Ne-Ouser-Re, à Abou-Gourab, est construit sur un plateau du désert, régularisé par l'établissement de terrasses. Avant de l'examiner en détail commençons par constater qu'il est formé d'une grande cour rectangulaire, à l'intérieur de laquelle s'élève un obélisque posé sur une base gigantesque, ce qui rattache immédiatement ce type de temple à la construction figurée sur la plaquette de Aha.

Le temple proprement dit est relié par une rampe couverte à un édifice plus petit, érigé au bas du plateau, à la lisière de la vallée. Ce dernier élément, que nous pouvons appeler le vestibule,

s'ouvrait au milieu des constructions d'une petite ville, vraisemblablement habitée par les prêtres attachés au culte du roi. Le vestibule est de forme rectangulaire : sur trois faces s'ouvre un portique : l'un, le principal, avec quatre colonnes. Les chambres qui suivent sont étroites et rappellent plutôt des corridors. Les trois entrées convergent vers une seule porte, qui s'ouvre à la partie postérieure du vestibule et donne accès au couloir ascendant. A l'arrivée sur le plateau on pénètre dans une construction carrée ; quand on l'a traversée, on se trouve dans une chambre étroite, d'où l'on peut prendre trois directions différentes. Si l'on pousse droit devant soi, on pénètre dans une grande cour, vers le fond de laquelle s'élève la masse imposante de l'obélisque, large et peu élevé, posé sur une base carrée, à pans inclinés. A la base de l'obélisque se trouve l'autel des offrandes (Art, pl. 107). A droite, une grande cour dallée d'albâtre constituait une sorte d'abattoir ; des rainures creusées dans les grands blocs du dallage convergent vers dix vasques, également en albâtre : le sang des victimes, recueilli par les rainures, s'écoulait dans les bassins. Au nord de l'obélisque, une seconde cour au dallage analogue, mais de plus petites dimensions, constituait un second abattoir. Si le dieu incorporé dans l'obélisque est Ra, le soleil, il avait comme déesse Hathor, qui, dans les textes, est mentionnée comme étant « dans le temple de Ra ». Le grand abattoir est probablement celui de Ra ; le petit, celui d'Hathor. A gauche de l'obélisque on voit l'entrée d'une chapelle qui s'appuie à la base de l'obélisque. Retournons maintenant à cette chambre dont les portes s'ouvrent dans les différentes directions. En se dirigeant vers le sud, on chemine dans un couloir longeant le mur extérieur pendant un certain temps, puis on tourne vers l'ouest en suivant toujours le mur d'enceinte, jusqu'à la hauteur de l'obélisque. En tournant vers la droite, on rencontre alors un passage qui s'ouvre en pente à l'intérieur du socle et qui venait aboutir au pied même de l'obélisque. En s'engageant, au contraire, dans le couloir vers le nord, on ne tarde pas à arriver à une série de magasins, rangés le long du mur nord. Il nous reste à signaler l'existence, en dehors du temple, vers le sud, d'une étrange construction en briques qui reproduit les formes d'un bateau. On y a reconnu avec raison une barque solaire. Il y avait peut-être une autre barque à la

partie nord du temple. Celle qui subsiste était la barque du jour ; l'autre devait être la barque de nuit. On a rappelé que dans un texte de l'éthiopien Piankhy, racontant sa conquête de l'Egypte, le roi victorieux décrit le temple d'Héliopolis d'une manière telle, que l'on peut admettre que le sanctuaire montrait l'image d'un obélisque accompagné des deux barques solaires.

Le temple d'Abou-Gourab serait-il une copie du temple d'Héliopolis ? Il se peut que la présence du temple au désert, à proximité de la tombe du roi Ne-Ouser-Re, plaide en faveur de l'opinion d'après laquelle il en serait une réplique funéraire, à la disposition de l'âme du roi défunt. Ajoutons que les fouilles allemandes, dans la région d'Abousir, ont revélé l'existence d'autres temples semblables, mais qui n'ont pas encore été complètement déblayés.

Temples des pyramides. — Les temples des pyramides n'avaient pas été explorés jusqu'à une date relativement récente, bien que leur existence eût été reconnue depuis longtemps déjà. Une série de fouilles heureuses ont apporté sur le sujet des renseignements précis qui permettent de se faire une idée assez complète de cette importante catégorie de monuments. Citons les fouilles de Petrie à Meidoum, de Maspero et Barsanti à Saqqara, celles de Chassinat à Abou-Roach, de Borchardt à Abousir, de Steindorff et de Reisner à Gizé.

Une question peut se poser. Quelle est la relation qui existe entre les temples des dieux et les temples funéraires des pyramides ? On peut constater d'assez grandes analogies entre un édifice comme le temple de la pyramide de Sahoure (Ve dynastie) et le temple d'Amon à Louksor (Nouvel Empire), à tel point que l'on pourrait être porté à dire qu'il n'y a pas de différence essentielle entre les temples des dieux et les temples des rois morts. Mais il serait hasardeux de vouloir assurer que nous pouvons nous représenter la plupart des temples disparus de l'Ancien Empire comme ayant appartenu à la même catégorie que les temples funéraires des pyramides. Déjà l'exemple du temple solaire d'Abou-Gourab nous avertit d'être prudents. A cause des reconstructions successives, nous ne connaissons réellement aucun « temple de dieu » antérieur au commencement du Nouvel Empire. Or, à ce moment-là, le dieu Amon avait pris une importance telle-

ment prépondérante que l'on pourrait soutenir qu'il avait imposé d'une manière générale un type d'édifice, de la même façon que son rituel avait fini par être appliqué à toutes les divinités. Si l'on songe d'autre part que le rituel en question n'est pas différent de celui du service des morts, on pourrait prétendre que les temples habituels au Nouvel Empire, n'ont reçu leur caractère funéraire qu'en vertu de l'essence même du culte du dieu Amon. La question pour l'Ancien Empire se pose dans les termes suivants : Les Egyptiens traitaient-ils les rois morts comme des dieux, ou bien, ce qui serait du reste conforme à certains récits mythologiques, traitaient-ils les dieux comme des êtres qui avaient autrefois régné sur l'Egypte, et qui étaient morts ? On ne peut donner à cette question une réponse catégorique. Le doute est cependant assez grand pour que l'on puisse sans inconvénient rattacher l'étude des temples des pyramides à l'examen de l'architecture religieuse, plutôt que de la reporter à la leçon consacrée aux tombeaux royaux.

Meidoum. — La pyramide de Snéfrou (III[e] dynastie) paraît avoir été abandonnée avant que le temple fût entièrement achevé. Petrie n'y a retrouvé que deux petites chambres ; la seconde débouche dans une cour dont les murs latéraux s'appuient à la pyramide même. Immédiatement au sortir de la seconde chambre une table d'offrandes est posée dans le chemin ; de chaque côté se dresse une grande pierre arrondie au sommet, sorte de stèle, mais laissée sans inscription.

Gizé. Khéops. — Jusqu'à présent on n'a pas fouillé les restes du temple de la pyramide de Khéops, qui semble, d'ailleurs, grandement ruiné : on en reconnaît cependant le dallage en basalte.

Abou-Roach. — Le résultat des fouilles au temple de la pyramide de Didoufre n'a pas encore été publié.

Gizé-Khéphren. — Le vestibule du temple de la pyramide de Khéphren était connu depuis l'époque de Mariette, qui le déblaya partiellement : c'est l'édifice cité souvent sous le nom de temple du Sphinx. Dans les dernières années il a été entièrement dégagé au cours des fouilles de Steindorff, qui explora en outre d'une manière complète le temple proprement dit appuyé à la pyramide. Le temple de Khéphren, de même que le temple solaire d'Abou-Gourab, est composé de deux parties : à la lisière de la vallée un

vestibule gigantesque ; sur le plateau désertique, un temple appuyé sur la pyramide-tombeau, les deux parties étant réunies par un couloir ascendant. M. Hölscher a donné, dans l'ouvrage consacré au temple de Khéphren, une bonne reconstitution de l'ensemble.

Le vestibule est constitué par un massif carré de 45 m. de côté sur 13 m. de hauteur. On y accède par deux entrées latérales conduisant dans une sorte de corridor sur lequel s'ouvre dans l'axe la salle principale. Celle-ci, dont le plafond était supporté par des piliers rectangulaires, a la forme d'un T. La disposition est telle que l'on pourrait croire à la combinaison de deux salles, l'une large, divisée par une rangée de piliers, l'autre profonde, divisée par deux rangées (Art, pl. 7). A l'extrémité sud de la barre supérieure du T se trouve un magasin à trois divisions dont chacune est encore recoupée dans le sens de la hauteur ; à l'extrémité nord s'amorce le couloir ascendant qui, après un parcours de 430 m., vient rejoindre le temple sur le plateau. La première moitié du temple supérieur constitue, si l'on veut, de nouveau un massif carré, dont la disposition générale rappelle le vestibule à peu de chose près. N'a-t-on pas voulu dédoubler cette partie du temple et en éloigner une de la sépulture proprement dite, de manière à la mettre plus à portée des vivants ? Ce n'est pas impossible, car plus tard (au plus tard au Nouvel Empire) le temple funéraire s'est décidément détaché de la sépulture.

Le couloir débouche d'une manière assez pénible dans l'édifice principal. Il faut traverser une espèce d'antichambre sur laquelle s'ouvrent des magasins accessoires, avant de pénétrer dans une grande salle, de forme étrange, dont on trouverait difficilement des répliques dans d'autres architectures. C'est, en effet, une salle large, avec une rangée de huit piliers. Vers le centre, la salle s'approfondit de façon à faire place à quatre piliers supplémentaires, puis encore à deux autres. A chaque extrémité de cette salle deux niches pénètrent profondément dans l'épaisseur des murailles et servaient vraisemblablement à renfermer des statues. La disposition des murs a eu pour but, semble-t-il, de constituer des demi-niches, dans lesquelles se dressaient des statues. Une porte placée dans l'axe, fait communiquer cette salle avec une autre disposée dans le sens de la profondeur de l'édifice ; cette dernière salle avait un plafond supporté par deux rangées de

piliers. Quand on quitte cette première moitié du temple, on débouche dans une cour à piliers du type osiriaque, comme semblent l'indiquer quelques indices architecturaux. Ces piliers déterminent cinq entrées vers des chambres rangées régulièrement l'une à côté de l'autre et que l'on appelle généralement chambres à statues. Ces salles se présentent dans une disposition d'une analogie parfaite avec les différents sanctuaires du temple de Séti Ier, à Abydos. Il est probable qu'elles contenaient chacune une statue du roi, et l'on a fait remarquer très justement que leur nombre coïncide avec les cinq titulatures fondamentales des rois d'Egypte. L'édifice paraît terminé ici. Cependant il existe autour de la cour une sorte de chemin de ronde ou de service qui communique, d'un côté, avec la cour de la pyramide et, de l'autre, par des chemins tortueux avec une série de magasins et de chambres, dont l'une présente une niche disposée exactement dans l'axe du temple et de la pyramide. C'est là que se trouvait la stèle dont les formes copiaient la niche ou naos, contenant la statue principale du culte funéraire. Dans d'autres temples cette niche est habituellement posée sur le mur même de la pyramide. Il est possible que dans l'édifice de Khéphren il faille rétablir des constructions dans l'espace qui paraît vide sur le plan.

Si le vestibule est mieux conservé que tout autre monument d'Ancien Empire, il n'en est pas de même du temple supérieur, où seuls le dallage, les arasements des murs et quelques blocs du noyau de la construction ont été conservés. Rappelons le renseignement donné précédemment et d'après lequel parmi ces blocs se trouvent quelques-uns des monolithes de granit des plus considérables qui existent. L'un d'eux avait un cube de plus de 170 m. et pesait 470.000 kg.

La reconstitution de M. Hölscher montre la façade du portique, toute simple, percée de deux portes encadrées d'inscriptions hiéroglyphiques. A droite et à gauche de chaque porte on a relevé les traces de statues de sphinx. Au centre se trouve encore dans le dallage le soubassement d'une chapelle qui, vraisemblablement, contenait une image royale. La maçonnerie du vestibule est en calcaire blanc de Toura; le revêtement, les piliers, les architraves, la couverture, en blocs d'albâtre ou de granit. On a constaté dans le revêtement la présence d'un bloc de granit de 30.000 kg.

et d'un autre de 150.000 kg. Nous avons eu l'occasion précédemment de citer les piliers de granit de la salle en T; M. Hölscher a présenté de cette partie du temple une restauration d'autant plus aisée à faire qu'il n'y avait qu'à restituer les dalles du plafond et à rétablir à leur emplacement ancien quelques-unes des statues que Mariette avait découvertes lors du déblaiement de l'édifice. Elles avaient été jetées pêle-mêle, autrefois, dans un puits de la première salle du vestibule.

Gizé-Mycérinus. — Le résultat des fouilles de Reisner dans le temple de la pyramide de Mycérinus, n'a pas encore été publié. On en a cependant déjà reproduit un plan. Il semble que l'édifice n'ait pas été achevé. Au vestibule, dans la vallée, on a relevé des traces de remaniement à une époque plus récente ; dans le massif de maçonnerie se trouvaient des chambres, murées probablement, où étaient cachés des groupes royaux que nous étudierons plus tard. Dans le temple supérieur on reconnaît une salle longue, puis une grande cour; mais derrière la cour, à l'endroit où l'on s'attendrait à trouver les cinq chambres à statues, il y a une grande salle en T avec parois en escalier, qui se rattache manifestement à la disposition de la première moitié du temple de Khéphren. Quant aux chambres du fond, il est difficile de rien en dire de précis.

Abousir. — Sur le plateau d'Abousir se trouvent échelonnées, du nord au sud, trois pyramides. La plus septentrionale est celle de Sahoure ; la seconde, de Ne-Ouser-Re, et la troisième de Neferirkere (Art. pl. 103). La plus ancienne est celle de Sahoure. Quand on la devisa, le plateau du désert était vide et rien n'empêcha l'architecte de développer son édifice d'une manière régulière. Le temple s'appuie sur la face est de la pyramide, parfaitement dans l'axe, bien proportionné et équilibré ; le couloir part franchement et sans déviation vers le vestibule dans la vallée. Des contemporains de Sahoure, entre autres Ptah-Shepses, établirent une série de mastabas dans la région au sud du temple. Quand Neferirkere voulut bâtir sa pyramide, il dut nécessairement la reporter vers le sud, en dehors de la région de ces tombeaux, et il commença à construire son temple à peu près sur le même plan que celui de Sahoure. La mort survint avant que les travaux fussent très avancés. On avait commencé le couloir

ascendant, qui servait vraisemblablement, au cours des travaux, pour faciliter l'élévation des pierres et des matériaux sur le plateau. Le roi Ne-Ouser-Re vint intercaler alors sa pyramide entre celle de Sahoure et de Neferirkere, de manière à utiliser la rampe de ce dernier. Il se l'appropria, de même que le vestibule, qui avait été probablement attribué d'abord au devancier. Pour cela il fallut infléchir en un coude brusque le couloir ascendant; mais de plus les mastabas anciens étant dans le chemin, le temple de Ne-Ouser-Re, au lieu de se développer dans l'axe, prit la forme d'une équerre.

Toutes ces constructions sont dans un état de destruction pitoyable et il a fallu tout le soin, toute l'habileté et l'expérience de Borchardt pour tirer de cet amas de débris les éléments nécessaires à des reconstructions sûres. Le dallage en basalte est encore en place en grande partie. On y voit les bases des colonnes en granit, dont plusieurs ont été retrouvées couchées pêle-mêle. Un certain nombre de blocs de basalte formant le socle des murs, sont encore en place. Quelques chambres se dessinent sur le sol par des murs à hauteur d'appui. Partout gisent des fragments de granit et de calcaire ornés d'inscriptions ou de bas-reliefs. On verra plus tard tout le parti que l'on a pu tirer de ces fragments.

Le vestibule dans la vallée est, à première vue, d'une construction assez singulière. Il est formé d'abord d'un édifice rectangulaire précédé d'une rampe d'accès. Sur la face antérieure s'ouvre un portique à deux rangs de quatre colonnes. Derrière, se trouve une chambre, dont la disposition rappelle certainement, en petit, les salles en T. des monuments précédents. De là on accède au couloir ascendant. Mais sur le côté, vers le sud, on a accolé une nouvelle construction, qui détermine une seconde entrée par un portique à une rangée de quatre colonnes. Sur le modèle reconstitué au Musée de Berlin on constate clairement que cette seconde entrée était à un niveau inférieur à celui de la première. Les colonnes des deux portiques sont du type dactyliforme.

Le temple proprement dit constitue peut-être l'exemple le plus clair de toutes les constructions de ce genre. Le plan se lit facilement : d'abord une salle longue, puis une cour à colonnes entourée d'un couloir de ronde ; dans l'axe de la cour, une porte

d'accès à une chambre dont le mur du fond présente cinq niches à statues. L'édifice, pour un visiteur peu attentif, paraît terminé là. Des dégagements latéraux conduisent d'abord vers le nord à une série de trésors, fermés chacun d'une porte particulière, puis vers le sud à une série de magasins commandés par une porte unique. Dans la salle avec les niches à statues, une porte latérale, dissimulée en quelque sorte, conduit à une suite d'appartements, dont une des salles, qui se trouve exactement dans l'axe de l'édifice et de la pyramide, contenait la stèle. Borchardt appelle cette deuxième partie le temple intime, par opposition à la première qu'il appelle le temple public.

Vers le nord, une série de chambres, à destination incertaine, s'appuyait sur le mur d'enceinte, au niveau de la cour. Du côté du sud, d'autres chambres, avec entrée supplémentaire par un petit portique à deux colonnes, mettaient en communication le temple principal et une cour dans laquelle s'élève la pyramide de la reine.

La cour centrale du temple était entourée d'un portique supporté par des colonnes avec chapiteau à palmes. Dans un angle se trouvait une table d'offrandes. La chambre aux cinq niches est détruite mais on peut s'en faire une idée par une des salles du tombeau voisin de Ptah-Shepses, où l'on trouve trois niches l'une à côté de l'autre, précédées chacune d'un escalier de quelques marches.

Au temple de Ne-Ouser-Re, le vestibule montre de nouveau deux entrées, mais elles ont été réservées toutes deux dans un même massif ; à la face antérieure le premier portique a deux rangées de quatre colonnes papyriformes (Art, pl. 104) ; au revers, le portique secondaire n'a qu'une rangée de quatre colonnes. La disposition des chambres qui conduisent à la rampe ne rappelle aucun des éléments que nous avons vus précédemment, mais cependant la chambre centrale présente trois niches qui devaient aussi contenir des statues.

Quant au temple proprement dit, ainsi que nous l'avons vu précédemment, il a fallu le disposer en équerre. Le temple intime a pu encore être placé dans l'axe de la pyramide, avec la stèle à sa place régulière. Le temple public est reporté vers le sud. On y retrouve, en ordre, la salle longue, la cour à portique (Art,

pl. 9) et la chambre avec les cinq niches. On constatera qu'ici, de chaque côté de la salle longue, on a disposé une rangée de magasins qui n'avaient pas trouvé place dans la partie postérieure du temple. Borchardt attire l'attention sur deux massifs dans lesquels il suggère que l'on pourrait chercher l'origine des pylones d'époque postérieure.

Saqqara. — Les temples des pyramides de Saqqara ont été extrêmement bouleversés et, sans l'expérience acquise par l'étude des édifices de Gizé et d'Abousir, on ne pourrait en tirer que peu de chose. Au temple d'Ounas, quelques colonnes à palmes, des seuils de pierre en granit, des fragments d'un pavement d'albâtre à rainures et, adossés à la pyramide, les restes de la stèle, rappellent des éléments connus de par ailleurs.

Des fouilles faites par Loret ont fait découvrir deux petits temples de princesses de la VIe dynastie, l'un de Chouit, apparentée au roi Téti, l'autre de Ipout, mère de Pepi Ier. Pour le premier, les déblaiements n'ont pas été très poussés ; on remarquera cependant l'existence de trois niches qui correspondent vraisemblablement à des chambres de statues. L'édifice d'Ipout apparaît plus complexe. Il déborde sur la pyramide, qui est de petite dimension. Au centre de l'édifice il y a trois niches, plus une chambre qui contenait une stèle appuyée à la pyramide et une table d'offrandes.

CHAPITRE XIII

LES TOMBEAUX ROYAUX

Ire **Dynastie.** *Négada.* — Le plus ancien tombeau dont la superstructure ait été conservée, est le monument de Négada. On se rappellera qu'il est constitué de chambres intérieures, au niveau du sol, destinées à renfermer le corps et le mobilier funéraire et dont les portes de communication avaient été murées. Ce noyau intérieur avait été enveloppé dans ce que nous pouvons appeler une grande muraille d'enceinte, dont la surface extérieure présente le système de piliers et de niches étudié précédemment. Entre le mur d'enceinte et le noyau central des petits murs de liaison ont été élevés après coup. La couverture était entièrement faite en bois, car on en a retrouvé des restes calcinés ; Borchardt a calculé qu'il n'a pas fallu moins de deux cents mètres cubes de bois pour ce plafond gigantesque. Le monument tout entier était encore enfermé dans un petit mur de clôture, construit à peu de distance du mur avec niches.

Gizé. — Un tombeau du même genre a été découvert par Petrie, à Gizé, mais il présente cependant plusieurs différences. La chambre intérieure, destinée à renfermer le corps, est cette fois creusée à une certaine profondeur ; elle est de forme rectangulaire, avec des pilastres en briques, établis après coup pour remplir l'espace entre les murs extérieurs et une grande caisse en bois faite de poutres et de planches qui jouait le rôle de chambre funéraire. Deux petites salles, de chaque côté de celle-ci, placées à un niveau plus élevé, servaient à renfermer le mobilier funéraire. Dans ce tombeau, que Petrie assigne à l'époque du roi Zet, le mur d'enveloppement a été construit à une certaine distance du noyau central, sans liaison avec celui-ci ; il présente le même système de niches qu'à Négada. Quant au mur de clôture, il a été construit tout contre les niches, à si peu de distance que la circulation entre les deux était impossible. A l'entour, de nombreuses

tombes de particuliers, disposées en séries ou isolées, semblent prouver qu'il s'agit d'une tombe royale.

Abydos. — Ces deux premiers spécimens donnent une idée nette de l'aspect que présentait la superstructure à la Ire dynastie. Dans la grande nécropole royale d Abydos la partie supérieure a malheureusement disparu et l'on n'a plus conservé que les appartements qui sont en dessous du niveau du sol. Les types sont divers et montrent une complication de plus en plus grande en passant d'un roi à un autre. Sans entrer dans les détails que l'on trouvera dans les publications de Petrie, il suffira de remarquer que la chambre funéraire était quelquefois constituée d'une gigantesque caisse avec plancher, parois, plafond et supports en poutres et en planches ; de petits pilastres de refend déterminaient, autour de cette chambre, des logettes qui ont servi parfois de sépultures à des personnes de l'entourage du roi. Dans plusieurs cas, l'accès à la chambre était procuré par un escalier qui partait du niveau du sol. A partir du tombeau du roi Den, la pierre apparaît sous forme d'un pavement en granit.

IIe Dynastie. *Abydos.* — La tombe du roi Khasekhemoui, de dimensions plus considérables, a, pour la première fois, une chambre funéraire entièrement en pierre.

Il est probable que l'on puisse considérer la grande enceinte d'Abydos, connue sous le nom de Chounet-es-Zebib, comme un monument funéraire. En tout cas on y trouve la plupart des éléments requis. Dans l'angle N.-E., à l'intérieur, était une construction, dont certainement deux des murs extérieurs présentaient le système de niches. La grande muraille d'enceinte offre la même disposition tout à l'entour ; elle est précédée à quelque distance d'un mur de clôture. Il en est de même pour une seconde construction, qui se trouvait tout à côté et à laquelle les explorateurs ont donné le nom de « middle fort ». Les inscriptions qu'on y a trouvées permettent de l'attribuer à la IIe dynastie.

Zaouiet-el-Aryan. — Barsanti a découvert dans cette localité un curieux monument qui remonte, d'après des inscriptions,

au roi Neb-Ka, de la IIe dynastie, ou à Nefer-Ka, du commencement de la IIIe. C'est un tombeau en voie de construction. On avait commencé par ouvrir dans le sol, en plein milieu du désert, une gigantesque tranchée, à laquelle on avait accès par une rampe (Art, pl. 1). A l'extrémité inférieure de celle-ci on avait ensuite creusé depuis la surface du sol une énorme excavation de forme rectangulaire (Art, pl. 2). Dans le fond de celle-ci se trouvent accumulés, sur plusieurs rangées en hauteur, des blocs de granit de dimensions et de poids considérables qui paraissent constituer tout simplement le plancher sur lequel devait être ultérieurement bâtie la chambre funéraire. C'est ce qu'on peut tout au moins déduire du fait qu'à l'une des extrémités de ce pavement on rencontre une grande cuve ovale, en granit, soigneusement polie, avec couvercle, dans laquelle on a reconnu un sarcophage.

L'expérience acquise au cours des travaux de ce genre a rapidement montré aux Egyptiens que le sol de la Haute-Egypte était assez résistant pour que l'on puisse y creuser des chambres profondément sous le sol sans devoir ouvrir ainsi de gigantesques tranchées à ciel ouvert. Il suffisait alors de ménager un couloir descendant, qui sera remplacé plus tard par un puits.

IIIe Dynastie. *Beit-Khallaf.* — Garstang a découvert des tombeaux de ce dernier type dans la nécropole de Beit-Khallaf. Ils sont au nom de deux rois de la IIIe dynastie : Neter-Ka Zeser et Sa-Nekht. Dans ces deux monuments les chambres souterraines sont devenues d'une grande complication. Elles communiquent avec l'extérieur par un couloir qui se termine à la partie supérieure par des escaliers. Au-dessus du sol, la superstructure en briques constitue un grand massif rectangulaire à parois légèrement inclinées qui joue le rôle du mur de revêtement des tombeaux plus anciens. Mais ici comme il n'y avait aucun danger de voir le poids des matériaux écraser les chambres, on a rempli l'espace central, constituant ainsi le massif plein auquel les archéologues ont donné le nom de *mastaba.* L'escalier a été continué jusqu'à la plate-forme supérieure ; c'est de là également que partent des puits qui s'enfoncent verticalement jusqu'à la rencontre du couloir en pente. Peut-être ont-ils servi pendant le creusement de celui-ci. En tout cas on les a utilisés pour y précipiter des blocs de pierre, qui sont

venus boucher le passage descendant, dès que les funérailles terminées il n'était plus nécessaire de maintenir une communication avec les chambres souterraines. Les voûtes en briques de la IIIe dynastie, citées précédemment, recouvrent une partie des couloirs descendants de ces tombeaux royaux.

Saqqara. — La présence à Beit-Khallaf d'un tombeau du roi Neter-Ka a étonné les égyptologues ; en effet, ils connaissaient déjà pour ce même roi un autre tombeau dans la nécropole de Saqqara : c'est le monument appelé la pyramide à degrés (Art, pl. 102).

Ici le monument funéraire royal est encore construit sur plan rectangulaire, mais après avoir terminé le mastaba inférieur on l'a surmonté de plusieurs autres, de dimensions de moins en moins grandes. Les matériaux employés ne sont plus des briques mais des pierres. Les appartements funéraires, d'un plan fort compliqué mais qui résulte peut-être de remaniements postérieurs, comprennent des chambres auxquelles on accédait par un couloir en pente. Voilà donc un roi dont on possède deux tombeaux de types différents. Nous aurons l'occasion de citer d'autres cas de souverains et même de grands personnages qui ont eu également deux tombeaux complets. L'explication de ce fait, à première vue surprenant, doit être cherché peut-être dans la division de l'Egypte en deux royaumes : de la Haute et de la Basse-Egypte. Nous constaterons plusieurs cas de dédoublements d'organes funéraires, tels que la stèle ou la statue. Sans insister maintenant sur ce point, remarquons que ces deux tombeaux du roi Neter-Ka Zeser nous font assister vraisemblablement au passage du mastaba à la forme pyramidale.

La plus ancienne pyramide connue est celle que l'on attribue au roi Houni, dans la nécropole de Dahchour. Sa forme, de prime abord originale, présente un angle différent dans la partie inférieure et dans la partie supérieure (54 degrés, 41 minutes pour le bas et 42 degrés, 59 minutes pour le haut).

Le type parfait se rencontrera pour la première fois pour une autre pyramide de Dahchour, qui appartient au roi Snefrou. Dans la nécropole de Meidoum existe une seconde pyramide du même roi, montrant une série de grands gradins : c'est donc de nouveau une pyramide à degrés, mais à la différence du monument de

Saqqara, au lieu que les divers massifs soient établis sur plan rectangulaire, ils sont sur plan carré (Art, pl. 3).

Le développement rationnel s'établit assez clairement dans l'ordre suivant : 1° grand mastaba de Beit-Khallaf ; 2° mastabas rectangulaires superposés à Saqqara ; 3° massifs carrés superposés à Meidoum ; 4° en remplissant les interstices des gradins, on tend à la forme pyramidale dans la pyramide de Houni, à Dahchour ; 5° on régularise la forme en adoptant un angle unique depuis la base jusqu'au sommet pour la pyramide de Snefrou, à Dahchour. La forme parfaite n'apparaît donc pas brusquement comme le fruit du génie d'un grand architecte, mais plutôt comme l'aboutissement d'un lent développement qui n'a pas été sans hésitations ni tâtonnements. La forme, acquise dès le commencement de la IVe dynastie, ne subira pas de modifications notables jusqu'au commencement du Nouvel Empire.

IVe Dynastie. — Les trois pyramides les plus célèbres et les plus importantes de cette époque, sont les pyramides de Khéops, Khéphren et Mycérinus, à Gizé. On y ajoute une pyramide de Didoufre, à Abou-Roach, et peut-être une seconde pyramide de Mycérinus, dans la même localité.

Gizé-Khéops. — Nous nous arrêterons nécessairement davantage sur la grande pyramide de Gizé, un des monuments à juste titre les plus célèbres du monde (Art, pl. 4). Son nom égyptien était « le lieu de la sépulture de Khoufou ». Elle est construite au bord d'un plateau désertique, à pentes abruptes vers le nord et l'est. Quand on vient du nord la pyramide paraît posée sur un socle gigantesque et elle se découpe nettement sur le ciel. Pour se rendre compte de sa grandeur fantastique, il faut se résoudre à n'en considérer qu'une partie, un angle par exemple, en le comparant à des constructions ou à des hommes. Mais il n'y a vraiment que par les chiffres, puis par la réflexion que l'on peut se faire une idée exacte de l'immensité du monument. La longueur des côtés est de 230,35 m. ; la hauteur, 146,59 m. (réduite actuellement à 137,18 m.), la hauteur des faces inclinées, 186 m. L'angle est de 51 degrés, 50 minutes. La maçonnerie représente 2.521.000 m³. Petrie a calculé qu'il a fallu pour la construire environ 2.300.000

blocs d'environ 1,10 m³ chacun. Si un certain nombre de pierres ont été extraites du sol même du désert à proximité du monument, une grande partie cependant a dû être transportée des carrières de Toura, qui se trouvent sur l'autre rive du Nil. La pyramide occupe une surface de 54.300 m², plus de trois fois la superficie de Saint-Pierre de Rome. Comme ce dernier monument ne mesure que 133 m. de hauteur, on pourrait aisément, en se servant de la pyramide comme d'une cloche, le recouvrir entièrement. On attribue à Napoléon un calcul d'où il ressortirait qu'avec les trois pyramides de Gizé on pourrait construire, tout autour de la France, un mur de dix pieds de haut sur un de large.

Nous avons cité précédemment le temple appuyé sur la face est ; nous nous occuperons ici des appartements intérieurs, chambres sépulcrales et couloirs d'accès. L'entrée s'ouvre à la treizième assise. Un couloir pénètre à l'intérieur de la masse, en descendant en pente assez rapide. Les architectes égyptiens ont déchargé l'entrée du poids des matériaux, en plaçant au-dessus du couloir de grands blocs de pierre disposés en dos d'âne, de manière à répartir la pression latéralement. Ce couloir descendant s'enfonce dans le roc et aboutit à une chambre souterraine qui se trouve à peu près dans l'axe du monument. Quand on regarde un plan donnant une coupe de la pyramide, on voit rapidement qu'on ne s'est pas tenu à ce dispositif simple. Nous rencontrons ici un premier exemple de modifications apportées au cours de la construction d'une pyramide. En un certain point du couloir descendant s'amorce un nouveau couloir montant, qui s'incline horizontalement, de manière à rejoindre une nouvelle chambre située à peu près dans l'axe du monument et qui doit probablement son existence à une seconde phase de la construction. A l'endroit où le second couloir s'infléchit, s'amorce maintenant un grand vestibule, ou plutôt une grande galerie de 47 m. de longueur sur 8,50 m. de haut, obtenue par la superposition de sept assises de blocs en encorbellement recouverts par des dalles plates. Arrivé à la partie supérieure de la grande galerie, on pénètre d'abord dans une petite salle occupée autrefois par quatre herses de pierre, destinées à bloquer le passage, et, enfin, dans la chambre où se trouve encore le sarcophage du roi (Art, pl. 5). Cette dernière chambre mesure 5,20 m. sur 10,43 m., pour 5,81 m. en hauteur.

Le plafond est plat. Il est formé de neuf grandes dalles en granit de 5,64 m. de longueur. Pour diminuer la charge des matériaux pesant sur le plafond, l'architecte a constitué cinq pièces de décharge, dont la dernière est couverte en dos d'âne. Il faut encore signaler deux conduits de quelques centimètres de dimension, qui partent du caveau et viennent rejoindre la surface externe de la pyramide. On les appelle souvent des conduits d'aérage ; il est plus probable qu'ils avaient un but funéraire, peut-être procurer un passage à l'âme du roi.

Khéphren. — Quelques indications suffiront sur la seconde des grandes pyramides de Gizé : son nom ancien était « grand est Khefre ». Ses dimensions, qui le cèdent à peine à la grande pyramide, sont de 143,50 m. en hauteur, 215,25 m. comme longueur de côté. L'angle est de 52 degrés, 20 minutes. Le plan intérieur montre aussi des modifications en cours d'exécution. On a pu y distinguer avec vraisemblance deux périodes.

Mycérinus. — La troisième et la plus petite des pyramides de Gizé, dont le nom ancien était « divin est Menkeoure », mesure cependant encore 66,40 m. de hauteur. L'angle est de 51 degrés. Le plan intérieur est d'une très grande complication. Il montre encore une fois des changements en cours d'exécution. Il est bon de rappeler que c'est dans une des chambres funéraires qu'a été trouvé le sarcophage décoré à l'imitation d'assemblages de bois et dont nous nous sommes occupés précédemment.

Ve Dynastie. — Les pyramides des rois de la Ve dynastie à Abousir sont faites d'une manière moins soignée que les pyramides de Gizé. Elles sont constituées de massifs de maçonnerie plus grossière, appuyés les uns sur les autres et dont seul le revêtement externe était soigné ; aussi ont-elles moins bien résisté au temps. Elles présentent aujourd'hui des masses qui n'ont plus conservé nettement la forme de pyramides. Nous avons rencontré du nord au sud les pyramides de Sahoure, Ne-Ouser-Re et Neferirkere. Il n'y a plus à revenir sur les temples adossés sur la face est. Le caveau central est en communication avec l'extérieur par un conduit qui débouche, suivant la règle, du côté nord. Une coupe

sur le modèle reconstitué de la pyramide de Sahoure montre bien le procédé de construction. Au centre, la chambre est surmontée de grands blocs de granit, superposés avec beaucoup d'ingéniosité, comme nous allons le voir. Un premier massif de maçonnerie enferme complètement la chambre et les blocs qui la recouvrent et s'élève ensuite à peu près jusqu'au sommet du monument. Ce premier massif, en pente très raide, a été ensuite enfermé à l'intérieur de cinq nouveaux massifs, dont chacun était de hauteur différente, calculée de manière telle qu'en remplissant l'espace entre les gradins constitués de la sorte on obtenait finalement le parement lisse extérieur de la pyramide. Au pied de celle-ci s'ouvre l'entrée du couloir d'accès. Les petites chambres que l'on voit dans la première partie étaient destinées à contenir un bloquage de granit, assurant la fermeture après les funérailles.

Le dernier roi de la Ve dynastie, Ounas, abandonna le site d'Abousir et se porta plus vers le sud, à Saqqara. Sa pyramide, faite en mauvais matériaux, n'offre plus actuellement qu'une masse informe. Cependant, au cours du déblaiement, on a retrouvé encore en place quelques blocs du parement extérieur. A l'intérieur le plan est fort simple et ne laisse voir aucune trace de remaniement. Les chambres comportent un caveau contenant le sarcophage, une petite salle de dégagement et un magasin à trois divisions, rappelant les magasins des temples. Le couloir d'accès est coupé par trois herses de pierre (Rue de tombeaux, pl. 6). Le plafond des chambres est constitué de grands blocs de granit posés en deux versants et en plusieurs couches superposées. Tandis que les murs des chambres intérieures des pyramides plus anciennes sont laissés absolument nus, dans les pyramides d'Ounas toutes les surfaces sont couvertes de textes gravés, qui comprennent les prières et formules qui se retrouveront aussi dans les tombes des rois de la VIe dynastie et auxquels on a donné le nom de textes des pyramides. Autour du sarcophage, sur trois des côtés, sont disposées des dalles d'albâtre qui portent comme décor le dessin de la stèle ornée (Art, pl. 6 et Rue de tombeaux, pl. 4 et 5).

On attribue également à Ounas un autre monument de la nécropole de Saqqara, connu sous le nom de Mastaba-el-Faraoun (Art, pl. 105). Comme son nom l'indique, c'est un grand massif rectangulaire fait en blocs de pierre ; la disposition des apparte-

ments intérieurs est la même que dans la pyramide d'Ounas. Le nom du roi s'est retrouvé sur quelques pierres. Il est probable qu'Ounas avait, lui aussi, deux sépultures. Etait-on resté fidèle à garder jusqu'à cette époque un des deux tombeaux du type du mastaba des premières dynasties ?

VIe Dynastie. — Maspero a reconnu à Saqqara les pyramides de plusieurs rois de la VIe dynastie. En général, elles ne présentent pas de différence avec la pyramide d'Ounas.

* * *

Nous pouvons maintenant nous arrêter à quelques questions générales relatives aux pyramides et tout d'abord au problème de leur construction. Hérodote, qui voyagea en Egypte vers 450 avant J.-C., nous en a donné une description, exacte dans les grandes lignes : « Hérodote (livre II, 124-125) raconte que 100.000 hommes ont travaillé chaque année pendant trois mois [1] à la grande pyramide de Khéops. On construisit d'abord une route pour transporter les pierres, des bords du Nil jusqu'au pied de la chaîne libyque ; car la longueur de la route est de 5 stades (925 m.), sa largeur de 10 orgyies (19 m.) et son élévation de 8 orgyies (15 m.) là où elle est le plus grande, et elle est toute en pierres polies, avec des figurines gravées [2]. Il fallut 10 années pour ces travaux préliminaires, qui comprenaient aussi l'établissement des chambres souterraines (pour le sarcophage). La construction de la pyramide elle-même prit 20 années. Chacune de ses quatre faces a 8 plèthres (250 m.) de long sur une égale hauteur. Elle est en pierres polies et parfaitement ajustées ; aucune de ces pierres n'a moins de 30 pieds (10 m.). Cette pyramide a été d'abord construite en forme d'escalier avec des degrés ou des gradins. Après l'avoir ainsi commencée, on élevait sur le premier étage de degrés les autres pierres

(1) Ces trois mois correspondraient, d'après Petrie, à la saison des débordements du Nil, pendant lesquels les agriculteurs chômaient, de sorte qu'on pouvait facilement lever 100.000 hommes pour le transport des pierres. Quant aux tailleurs de pierre, ils ont sans doute travaillé toute l'année dans les carrières et les chantiers.
(2) Cette rampe est encore reconnaissable aujourd'hui ; elle aboutit au côté est de la pyramide de Khéops.

à l'aide de machines faites de bois courts. On les montait du premier au second étage au moyen d'une autre machine, et ainsi de suite : car il y avait autant de machines que de gradins, ou bien il y avait peut-être une seule machine qu'on transportait facilement de degré en degré. De la sorte on acheva d'abord la partie supérieure de la pyramide en lui donnant un revêtement uni, puis on continua en descendant, et l'on finit par ce qui est à ras de terre. Sur cette pyramide est marqué en caractères égyptiens ce qu'on a dépensé en radis, en oignons et en aulx pour les ouvriers, et, si je me souviens bien de ce que m'a dit l'interprète en lisant ces caractères [1], cette somme s'éleva à 1.600 talents (plus de 8 millions de francs). S'il en est ainsi, combien doit-on avoir dépensé pour le fer employé à la construction, ainsi que pour la nourriture et les vêtements des ouvriers ! »

Steindorff, auquel j'emprunte cette traduction, aborde ensuite dans le Baedeker d'Egypte (édition 1914) la question controversée de la façon dont il faut se représenter le développement dans la construction d'une pyramide. Je ne pourrais mieux faire que de reproduire ici le résumé excellent du professeur de Leipzig : « Dans les derniers temps, la question de la construction des pyramides et de la façon dont il faut comprendre le récit d'Hérodote a été vivement discutée. On se demande en premier lieu : comme Khéops, lorsqu'il se choisit en montant sur le trône une place de 54.300 m² à peu près pour son monument funéraire, pouvait-il savoir qu'il aurait un règne d'une longueur assez exceptionnelle pour réaliser ce plan gigantesque ? Si l'un des rois constructeurs des grandes pyramides était mort dans la deuxième ou troisième année de son règne, comment aurait-il été possible au fils ou au successeur, même le plus pieux, d'exécuter un pareil projet tout en songeant à s'ériger son propre monument ? Et pourquoi tant d'autres rois n'ont-ils pas eu, eux aussi, le courage de se promettre un règne de trente ans et de commencer une construction pareille, dont le plan était si vite conçu et sanctionné sans doute avec empressement ? C'est ce que Lepsius, Erbkam et Ebers ont

[1] Il n'est guère admissible que les interprètes qui, pareils aux drogmans d'aujourd'hui, conduisaient alors les voyageurs, aient su lire les hiéroglyphes ; ils ne racontaient sans doute que les légendes répandues dans le peuple sur les pyramides et autres monuments, en y ajoutant des embellissements et des exagérations.

cherché à expliquer. D'après eux, chaque roi commençait la construction de sa pyramide en même temps qu'il prenait le sceptre en main ; il la bâtissait d'abord petite, pour s'assurer une tombe complète, même s'il n'avait que peu d'années à régner. Mais il l'agrandissait par des revêtements successifs à mesure que son règne se prolongeait, jusqu'à ce qu'il se crût près de sa fin. S'il mourait pendant la construction, on n'achevait que le revêtement extérieur, de sorte que le volume final du monument funéraire était toujours en relation avec la durée du règne du roi. Cette théorie de la construction des pyramides par couches successives a été combattue surtout par Petrie (ainsi que par Maspero), qui cherche à démontrer que le premier fondement des pyramides supposait, dans ses grandes lignes, les proportions que montrent ces édifices achevés. Toutefois Borchardt a récemment prouvé que l'hypothèse de Lepsius, sur l'agrandissement progressif des pyramides, n'est pas tout à fait inexacte mais qu'il faudrait la modifier sur certains points essentiels. D'après lui, les constructeurs des pyramides tracèrent d'abord le plan de leurs tombeaux dans de modestes proportions. On se borna fréquemment à l'exécution de ce premier projet aux petites dimensions ; mais souvent aussi des rois dont le règne dura plus longtemps ou qui disposèrent de plus grandes ressources le développèrent, soit en agrandissant l'édifice par des revêtements sans changer les couloirs ni les chambres (par exemple à la pyramide à degrés de Sakkâra), soit en transformant le premier plan tout entier, y compris les chambres, etc., en un autre plus vaste (par exemple, à la seconde et à la troisième pyramide de Gizé). Parfois même on procéda encore à un second agrandissement du projet primitif (par exemple à la grande pyramide de Gizé) ».

Nous avons constaté en passant que les pyramides étaient recouvertes extérieurement d'un revêtement lisse. A la pyramide de Khéops, ce revêtement était en calcaire assemblé en joints merveilleusement exacts. A la pyramide de Didoufre, à Abou-Roach, on avait employé du granit. A la pyramide de Khéphren, le revêtement est encore conservé à la partie supérieure, où il est en calcaire, tandis qu'aux deux lits inférieurs on avait employé le granit. Cette dernière pierre sert au revêtement des 16 lits inférieurs à la pyramide de Mycérinus.

Le problème de la décharge du plafond des chambres du poids des matériaux qui pesait sur lui a été résolu de deux façons : à la pyramide de Khéops, comme nous l'avons vu, les dalles sont disposées à plat, mais leur effort était soulagé par des chambres de décharge. A la pyramide de Khéphren le plafond est formé de dalles inclinées, qui présentent le même angle que les parements externes de la pyramide. Chez Mycérinus, des poutres inclinées sont posées de telle manière sur les murs latéraux, qu'une bonne partie du poids dépasse les murs de façon à équilibrer le poids de la partie qui constitue vraiment le plafond de la chambre. De plus, on a entaillé les poutres du plafond de façon à donner à ce dernier une forme d'ogive. A la pyramide de Sahoure, les blocs qui se superposent en trois étages débordant légèrement l'un sur l'autre, sont posés de telle manière que l'ensemble paraît en équilibre sur les murs latéraux, ce qui décharge de tout effort, dans le sens vertical, le plafond proprement dit. Petrie note que dans la pyramide de Pepi Ier, la couverture de la chambre est obtenue par 30 blocs de granit sur trois rangées, dont chacun pèse plus de trente mille kilogs. Le même auteur signale que les murs est et ouest sont construits séparément et que la chambre est formée, entre ces deux pignons, par les murs nord et sud et le plafond qui s'y appuient, mais sans y être rattachés.

On a constaté dans les diverses pyramides des procédés fort ingénieux pour obstruer le passage au moyen de blocs ou de herses de pierre. Il s'agit le plus souvent de blocs de granit soigneusement découpés, de manière à venir exactement boucher un couloir, ou bien de véritables portes constituées chacune d'un bloc qui glissait dans des rainures préparées d'avance. On n'a jamais expliqué clairement comment les Egyptiens s'y prenaient pour manœuvrer ces organes de fermeture, qui se sont montrés si efficaces que, la plupart du temps, ceux qui ouvrirent les pyramides durent se résigner à se frayer un chemin dans une pierre plus tendre, en contournant la masse de granit, dans l'impossibilité où ils se trouvaient de la forcer directement.

A proximité de la pyramide de Teti, à Saqqara (VIe dynastie), les fouilles de Quibell ont révélé l'existence de grandes vasques en pierre dure, disposées dans le dallage constituant le pavement autour de la pyramide d'une reine. S'agit-il de vases à libations

comparables aux vasques d'Abou-Gourab, ou bien de réservoirs destinés à recueillir les eaux de pluie ? Aucune explication précise n'a été proposée jusqu'à présent, bien que la première interprétation parût la plus vraisemblable.

Comme on l'aura remarqué, les pyramides avaient des noms. Borchardt, qui les a recueillis et analysés, les ramène à quatre catégories. Ils désignaient la pyramide *a*) comme le lieu de séjour du mort ; *b*) comme le mort lui-même ; *c*) ils exprimaient une qualité du tombeau ou, enfin, *d*) affirmaient une qualité ou une activité du roi défunt.

CHAPITRE XIV

LES TOMBES PRIVÉES.

Mastabas et Hypogées.

Les découvertes nombreuses de nécropoles de la Ire dynastie ont permis de suivre pas à pas l'évolution des tombes. C'est d'abord une fosse ronde ou ovale, creusée dans le sol du désert ; parfois une séparation est faite entre la partie réservée au corps et la partie destinée à contenir le mobilier funéraire. Bientôt, par l'emploi de la brique, la fosse se régularise en une cavité rectangulaire. Une ou plusieurs chambrettes-magasins sont réservées à l'une des extrémités. Lorsqu'il s'agit de sépultures de personnages plus importants, le tombeau s'agrandit et l'on ménage un escalier en briques depuis le niveau du sol. Les sépultures étaient fermées soit au moyen d'un plafond en poutres recouvertes de branchages puis de terre, soit au moyen de voûtes en briques faites en encorbellement et plus tard en cintre. En tout cas, les caveaux sont à peu de profondeur sous le niveau du désert et l'on n'avait pas à craindre que l'amoncellement d'une trop grande épaisseur de matériaux ne vînt à écraser la couverture. Dans la nécropole de la Ire dynastie, à Tarkhan, un petit mur, parfois régulier, déterminait une enceinte rectangulaire au-dessus de la fosse. Contre ce mur d'enceinte et généralement vers l'un des angles, sur un des longs côtés, étaient appuyés de petits murs également, qui déterminaient une sorte de cour. C'est là que se déposaient les offrandes ou que se réunissaient les membres de la famille aux fêtes du mort. Parfois une disposition particulière établissait un couloir d'accès. Plusieurs exemples nous montrent au fond de la cour deux petites ouvertures communiquant avec l'enceinte qui défendait la fosse. C'est une disposition toute rudimentaire, il est vrai, dont nous retrouverons plus loin l'équivalent dans les stèles.

La nécropole de Tarkhan a donné également quelques exemples de tombeaux de dimensions beaucoup plus grandes, qui rap-

pellent immédiatement dans leur aspect général les plus anciennes tombes royales étudiées dans la leçon précédente. Le tombeau n° 2050 comprend un puits funéraire ; à la surface du sol on a construit un grand mur d'enceinte rectangulaire, avec niches ; puis, à quelque distance, un petit mur de clôture. Au tombeau n° 2038 il y a un puits, mais avec une rampe d'accès. A la surface du sol nous retrouvons de nouveau une grande enceinte rectangulaire avec niches, puis un mur de clôture. Vers l'une des extrémités de ce dernier est bâtie une chambre exiguë. Entre le mur de clôture et le grand mur d'enceinte de petites tombes ont été intercalées ; elles sont recouvertes par un massif rectangulaire très peu élevé et plafonné, qui présente dans un cas une singulière particularité. A la partie supérieure du plafonnage sont ménagés deux renfoncements peu accentués, mais qui sont aux places où plus tard nous rencontrerons des stèles. Au même tombeau n° 2038 nous trouvons pour la première fois une disposition curieuse de la maçonnerie : dans un des angles du mur de clôture un massif de briques obstrue le passage et ferme complètement les niches de l'angle du mur d'enceinte du tombeau proprement dit.

Dans le mastaba n° 1060 de Tarkhan, la chambre principale est flanquée de deux autres plus petites. Des murs de refend réunissent le noyau au mur d'enceinte. Sur le côté il y a deux grands vides, dont l'un est divisé par des murs de séparation. Il est possible que ces vides aient été remplis par de la terre ou par des éclats de pierre, comme on l'a constaté dans d'autres tombeaux. Une des niches du mur d'enceinte a été entièrement garnie d'un plancher, ce qui indique évidemment qu'elle a reçu une destination particulière et l'on ne se trompera pas de beaucoup en supposant que c'est là qu'avait été placée une image du défunt. Nous verrons bientôt un fait qui confirme cette hypothèse.

Jusqu'à présent les chambres funéraires étaient à peu de distance du niveau du sol et dans leur couverture il fallait veiller à ce que le poids des matériaux ne vînt pas écraser le cadavre et son mobilier. Dès la IIIe dynastie, on connaît des monuments à Beit-Khallaf et à Reqaqna, où, comme dans les sépultures royales, on a creusé dans le sol, à une certaine profondeur, les chambres qui sont mises en communication avec l'extérieur par

des rampes ou des escaliers. On pouvait dorénavant construire à la surface du sol un massif plein en briques ou même en pierres, sans craindre l'effondrement du caveau.

En fait, il y a identité de formes avec les tombes royales jusqu'à la fin de la IIIe dynastie, tout au moins pour les personnages importants. A partir de cette époque la tombe royale a passé du type dit mastaba au type de la pyramide. Au contraire, pour la sépulture des grands personnages, on restera fidèle pendant longtemps au type du mastaba et ce ne sera qu'au Moyen Empire que nous constaterons pour les sépultures privées l'apparition d'un type dérivé de la pyramide. Le type du mastaba en se développant va se compliquer et présentera une grande variété de détails. Commençons par en examiner quelques spécimens typiques.

Le grand mastaba de Hesi, à Saqqara, célèbre par les beaux panneaux de bois du Musée du Caire, a été trouvé par Mariette et récemment étudié par Quibell. Une inscription a prouvé que le monument datait de la fin de la IIIe dynastie, probablement du règne du roi Neter-Ka Zeser. Le plan frappe d'abord par les complications extrêmes qu'il présente. On a constaté au cours des fouilles que le grand massif n'était pas homogène et qu'il était formé de plusieurs noyaux successifs, sans liaison les uns avec les autres. Quelques lignes sur le plan indiquent les endroits où l'on a constaté de telles solutions de continuité dans le mastaba. Vers le centre se trouvent le puits et l'escalier. Les chambres souterraines étaient à trois étages et d'un plan fort complexe ; négligeons-les. A quelque distance du puits on a rencontré dans la masse les restes d'un mur orné de niches, ce qui correspond évidemment à une façade du tombeau à un moment de sa construction. Plus tard cette première façade a été enfermée dans un nouveau massif de briques plus étendu. Nous trouvons maintenant une nouvelle façade avec onze niches. Dans le fond de chacune d'entre elles un panneau de bois avait été inséré et sur chaque panneau était sculptée, en relief, une image du défunt, soit debout, soit assis. Dans la suite un nouveau mur a été établi à quelque distance en avant des niches. A la partie externe de ce mur de clôture, vers la droite, se trouve une niche qui correspond à l'axe de la dernière niche de la façade intérieure. A gauche

le dispositif est un peu plus compliqué. On a répété quelques-uns des pilastres qui encadrent d'ordinaire les niches et on a ouvert entre eux une porte, exactement dans l'axe de la dernière niche à gauche de la grande façade. Si l'on s'en était tenu là, le mastaba de Hesi serait formé d'un immense massif rectangulaire, montrant sur la façade une niche à droite, une porte encadrée de pilastres à gauche et, à l'intérieur, un long corridor s'étendant sur toute la longueur de l'édifice et sur lequel s'ouvrent les onze niches, avec les figures du défunt. Mais devant cet ensemble déjà complexe, on a construit toute une série de couloirs et de chambres. A proximité de l'entrée se trouve une salle, où existe encore une base de pierre avec les traces de trois statues : deux grandes et une petite. Une chambre analogue existe vers la droite de l'édifice. De plus, un nouveau couloir, avec chambre à son extrémité, a été bloqué volontairement, de manière à n'avoir plus aucune communication ni avec la première chambre à statues, ni avec la seconde. Il faut encore ajouter vers l'extérieur deux constructions qui semblent chacune une petite tombe, dont la façade est chaque fois percée de deux niches aux extrémités. Les complications extérieures du plan de ce monument résultent manifestement d'agrandissements successifs. Il n'est pas aisé de découvrir une raison précise à ce manque de plan net et définitif dans la construction d'un monument funéraire. Dans le couloir à niches les peintures de détail montrent avec précision les assemblages de poutres, dont la texture du bois est indiquée minutieusement, ainsi que les grands tapis suspendus entre les poutres maîtresses.

Les agrandissements successifs et l'oblitération de certaines parties architecturales enfermées à l'intérieur du massif se retrouvent également dans les grands mastabas de la fin de la IIIe dynastie, à Meidoum. Au mastaba de Ra-Hetep et de sa femme Nefert, célèbre par les belles statues du Musée du Caire, le tombeau était formé d'un grand massif rectangulaire. A l'une des extrémités, une niche simple était consacrée à Nefert, à l'autre une niche plus compliquée spécialement consacrée à Ra-Hetep. Au milieu du massif, cette seconde niche était faite de blocs de pierre, déterminant une chambre à laquelle on accédait par un couloir. Le couloir s'ouvrait lui-même sur une sorte de vestibule constitué par un renfoncement dans la façade. A un moment donné tout

cela avait été caché et enfermé par un mur de briques assez épais, constituant une première couche de revêtement. Sur celui-ci une seconde couche avait été ensuite appliquée, dans l'épaisseur de laquelle était réservée une nouvelle niche, plus simple, encadrée de chaque côté par le décor bien connu des pilastres et des niches. Ensuite, un mur détermine une cour à offrandes devant ces niches extérieures. De chaque côté de la niche se dresse une stèle semblable aux pierres dressées dans la cour du temple de la pyramide de Snefrou. Une disposition analogue se retrouve au mastaba de Nefer-Mat. Il y a une certaine analogie entre la forme de la petite chambre de Ra-Hetep bloquée dans le massif et les salles en T des temples des pyramides.

Un autre mastaba de Meidoum présente quelques particularités intéressantes. Le mur extérieur ne montre plus que trois petites niches. Dans la chambre il y a une niche encore. A quelques mètres on trouve dans la maçonnerie un réduit muré. Dans le passage, à l'endroit où l'on pénètre dans la chambre, il existe encore une niche murée qui autrefois semble avoir contenu une statue. Un puits permet d'atteindre le caveau et nous rencontrons réunis ici, pour la première fois d'une manière nette, les éléments fondamentaux des mastabas classiques qui sont : la chambre-chapelle, le serdab ou réduit à statues et le puits funéraire.

La grande nécropole de Gizé et de Saqqara a fourni des exemples nombreux de tombeaux des IVe, Ve et VIe dynasties. Jusqu'à présent aucune bonne étude d'architecture n'a été publiée sur ce sujet. Il faut donc se borner à l'examen d'un certain nombre de cas individuels, en essayant d'en dégager le plus d'enseignements possibles sur les mastabas.

Autour de la grande pyramide ceux-ci sont rangés par rues d'une régularité parfaite. A distance, le grand massif rectangulaire domine et on ne voit pas avec précision les constructions qui s'y appuient et qui constituent les appartements du culte. Quand on s'approche ceux-ci, qui étaient généralement en briques, ne se déterminent plus que par les arasements des murailles. Ils s'appuyaient le plus souvent sur la face est, vers le sud. A Gizé, le massif du mastaba est souvent, tout au moins pour le noyau extérieur, en blocs de calcaire. Les assises, légèrement en retrait les unes sur les autres, déterminent l'inclinaison des parois. De

même qu'aux pyramides, un revêtement extérieur en calcaire complétait le monument, mais le plus souvent les dalles en ont été arrachées plus tard pour servir dans d'autres constructions. Une particularité assez singulière a été relevée par Junker dans l'un des mastabas de Gizé. Un tableau en relief donnant les titres et le nom d'un prince ainsi que l'image du défunt, assis devant une table d'offrandes, avait été encastré dans un mur extérieur, puis recouvert volontairement par un gros bloc de pierre, comme si l'on avait voulu mettre à l'abri de toutes les destructions possibles ce tableau nécessaire à la survie de l'âme du défunt.

Ainsi donc les chambres de culte commencèrent par être construites devant le mastaba, ensuite on les creusa à l'intérieur de celui-ci ; parfois on les multiplia au point qu'elles occupent la plus grande partie du massif. Il arrive que la construction des chambres extérieures finisse par réunir plusieurs mastabas en un groupe plus ou moins complexe.

Le mastaba de Ti, à Saqqara, montre un développement de constructions creusées dans le massif et construites devant celui-ci, si étendues qu'elles couvrent un espace presque aussi grand que celui qu'occupe le massif plein. Le mastaba proprement dit s'étale en longueur du nord au sud. La chambre de culte principale est creusée normalement sur la face est, vers l'extrémité sud. Probablement parce qu'un autre tombeau se trouvait dans le chemin, il a fallu reporter une partie du temple funéraire vers le nord, ce qui rappelle la disposition particulière du temple de la pyramide de Ne-Ouser-Re. L'entrée est constituée du côté nord par un portique, supporté par deux piliers carrés. La porte conduit dans une cour à 12 piliers. Dans un angle de cette cour deux corridors en enfilade longent la façade du massif, débouchent à droite dans une sorte de magasin appelé la salle à manger, puis dans la chambre de culte proprement dite, au plafond supporté par deux piliers. Le murou est de la chapelle (regardant par conséquent vers l'est) a deux stèles en forme de niches. Devant l'une d'elles une table d'offrandes est encore en place. Derrière ces stèles, mais sous le sol, exactement dans l'axe, est la chambre du sarcophage, à laquelle on accède, suivant le dispositif en usage pour les pyramides, par un long couloir incliné, qui s'ouvre au milieu de

la cour à piliers. Dans le premier corridor, à droite, une stèle est consacrée à la femme de Ti. Derrière cette stèle, à une certaine distance dans la maçonnerie, s'ouvre le puits conduisant à la chambre funéraire de la femme. Dans l'angle de la cour à piliers, près de la porte des couloirs, il y a encore une stèle, celle du fils de Ti, mais jusqu'à présent on n'a pas trouvé le puits correspondant. Dans l'épaisseur des maçonneries, sur le côté de la chapelle et dans le massif près du vestibule d'entrée, se trouvent des réduits que l'on appelle *serdab*, dans lesquels ont été trouvées des statues et qui étaient en communication avec les espaces accessibles aux vivants par d'étroites fenêtres allant en s'élargissant vers l'intérieur.

On pourrait parcourir encore plusieurs autres tombeaux compliqués de Saqqara, par exemple celui de Meri, de Gemnikai ou de Ptah-Hetep (Art, pl. 106). Il suffira de jeter un coup d'œil sur leur plan pour voir combien l'on a successivement développé la richesse de ces maisons d'éternité et comment on a trouvé nécessaire de multiplier à l'extrême les appartements du mort. Dans le mastaba de Meri des parties sont réservées exclusivement à la femme et au fils. Chacun a sa chambre avec stèle.

Des mastabas ont été trouvés dans diverses localités d'Egypte en dehors de la nécropole de Gizé-Saqqara, par exemple à Dahchour et à Dendéra. Par ailleurs, quand la montagne s'y prêtait, les sépultures ont été creusées directement dans le roc, constituant à moins de frais les appartements funéraires des princes des diverses provinces égyptiennes. Déjà des hypogées de ce type sont creusés dans les flancs du plateau de Gizé. Les localités de la Haute-Egypte les plus célèbres par leurs tombeaux d'Ancien Empire sont : Dechaché, Deir-el-Gabraoui, Cheikh-Said, Meir, Siout et Assouan.

La disposition intérieure de ces hypogées ne varie pas énormément. On y trouve généralement une ou deux salles ; dans l'une d'elles se trouve la stèle ou les stèles. Le puits qui conduit aux appartements funéraires part du plancher des salles ou même de la plate-forme extérieure. Il est possible qu'il y ait eu une construction appuyée à la montagne mais elle a totalement disparu. On pourrait peut-être se représenter l'aspect qu'elle devait avoir en regardant un mastaba de Gizé découvert par Junker : le

tombeau de la princesse Nen-Sezer-Ka. Le mastaba y est précédé d'un portique supporté par deux piliers ; devant le portique se trouve une cour rectangulaire à murs bas ; dans le mur de face s'ouvre la porte d'entrée. C'est déjà le dispositif que nous retrouverons au Moyen Empire dans les tombeaux de Béni-Hassan. Il y a là en même temps tous les éléments d'un petit temple : la cour et le portique qui précèdent les appartements intérieurs consacrés plus particulièrement au culte.

Comme détails architecturaux à l'intérieur des tombeaux, qu'ils soient construits au-dessus du sol ou creusés dans la montagne, il suffira de citer les piliers, carrés le plus souvent, parfois à huit pans, comme par exemple au mastaba de Ptah-Hetep, à Saqqara. La colonne florale n'a été rencontrée jusqu'à présent que dans le mastaba de Ptah-Shepses, à Abousir (Art, pl. 8). Les portes sont d'ordinaire sans ornements, simplement découpées à angles droits dans l'épaisseur des murailles. Les murs, recouverts d'un enduit s'il s'agit d'une construction en briques ou revêtus de calcaire fin, sont généralement ornés de peintures ou de reliefs que nous étudierons plus tard. Ceux-ci commencent à une certaine hauteur au-dessus d'un lambris peint en noir, qui correspond peut-être au soubassement de basalte existant dans les temples de la Ve dynastie.

L'éclairage était obtenu grâce à de petites ouvertures à la partie supérieure des murs, comme on peut le voir encore dans le mastaba de Ptah-Hetep, où les dalles du plafond sont de plus taillées de façon à imiter des rondins de bois (Art, pl. 106).

Le serdab était une chambre murée. Quand elle communique avec la chapelle, ce n'est que par une mince ouverture de quelques centimètres à peine, qui était jugée cependant suffisante aux besoins de l'âme ; c'est par là que la fumée de l'encens et l'odeur des sacrifices pouvaient pénétrer jusqu'aux statues.

La chambre du sarcophage est généralement un caveau rudement creusé dans le sol, sans décor d'aucune espèce. On y trouve soit un grand cercueil rectangulaire en bois, soit un sarcophage en calcaire tout uni comme au tombeau de Ti, soit plus rarement un sarcophage de granit avec quelques inscriptions, quelquefois même avec un décor en forme de niche comme pour le sarcophage du prince Khoufou-Ankh. Dans de nombreux cas il semble que l'on

ait déposé le corps sans sarcophage ni cercueil. Vers la fin de l'Ancien Empire, à la VIe dynastie, de même que dans les tombes royales apparaissent des textes religieux ; on voit également les parois du cercueil ou même les murs de la chambre se couvrir de textes et de représentations des offrandes et du mobilier funéraire.

Que sont devenus, dans les mastabas que l'on pourrait appeler classiques, les murs à niches, qui étaient un des caractères les plus typiques des plus anciens mastabas ? Dans quelques tombeaux (jusque vers la Ve-VIe dynastie) on voit encore tout un mur extérieur présentant le dispositif des niches. Une des niches est ouverte et constitue l'entrée dans les chambres intérieures. C'est le cas par exemple pour un tombeau creusé dans le roc, à Gizé, et où le dispositif, assez curieux, paraît être l'intermédiaire entre les stèles ornées et les stèles simples. Dans d'autres tombeaux, le mur du fond d'une première chambre montre le décor caractéristique, au milieu duquel s'ouvre la porte d'entrée dans la dernière chambre. Un tombeau de Gizé présente le décor suffisamment élargi pour que l'on puisse croire qu'il se rapproche assez bien de l'architecture réelle à assemblages. Enfin, dans les cas les plus nombreux, c'est le mur du fond de la dernière chambre du tombeau qui présente sur toute sa largeur le motif de la stèle ornée. Citons par exemple les tombeaux de Sabou et de Ra-en-Anhk, à Saqqara ; ils ont l'un et l'autre deux niches complètes qui rappellent le décor architectural de la fameuse stèle du roi Serpent. Nous avons vu que dans le mastaba de Ptah-Hetep, à Saqqara, on s'est contenté de représenter une seule stèle ornée à l'une des extrémités d'un mur, en pendant avec la stèle simple.

La stèle simple se rencontre avec toute une série de variantes. C'est, semble-t-il, d'abord la véritable niche à statues, comme on en trouve trois l'une à côté de l'autre au mastaba de Ptah-Shepses, à Abousir. Le mastaba de Meri, à Saqqara, n'a qu'une seule niche, contenant encore la statue du défunt. (Art, pl. 26 et Rue de tombeaux, pl. 107). Les deux battants d'une porte pouvaient fermer la niche devant laquelle est la table d'offrandes. Pour la stèle de Neter-Nefer ou d'Itti-Ankhiris, au Musée du Caire, on verra immédiatement qu'il s'agit bien encore du même type. Seulement les deux parois latérales de la niche ont été rabattues,

suivant le procédé habituel dans les figurations architecturales, et elles sont venues s'étaler avec leur décor sur la face principale (Art, pl. 125). Le tambour cylindrique qui, dans la construction, est destiné à supporter le linteau supérieur, a été ici réduit à des proportions minimes. Au-dessus de l'entrée, dans laquelle apparaît la statue, il y a un panneau, des deux côtés duquel s'ouvrent, comme nous l'avons déjà vu antérieurement, des ouvertures destinées théoriquement à éclairer l'intérieur.

Sur de nombreuses stèles la porte, au lieu d'être ouverte, est représentée fermée, et le sculpteur a eu soin de marquer la division des battants et parfois les verrous. Mais on a profité de la circonstance pour encore réduire davantage la niche centrale : puisqu'on ne doit plus y figurer la statue, on s'est contenté de dessiner celle-ci en relief sur les panneaux latéraux rabattus et sur les montants principaux. Il n'y a plus d'inconvénient désormais à traiter l'ensemble comme un simple dessin architectural et à le resserrer parfois latéralement, suivant l'espace disponible, à des proportions étroites. C'est ce qui explique la forme prise par la stèle, par exemple dans le mastaba de Ti.

Il y a lieu de signaler enfin la curieuse combinaison de la stèle simple avec les statues sculptées en haut relief. Un tombeau de Gizé (Lepsius, nº 95) en fournit un premier cas. Le mur du fond d'une chambre montre comme décor un encadrement avec le tore égyptien et une corniche. Sous l'espèce de portique ainsi déterminé s'élèvent deux statues entre lesquelles, au fond d'une niche, on voit une stèle simple. Cet exemple permettra peut-être de retrouver l'origine de la stèle du tombeau de Ptah-Neferseshem, à Saqqara (Rue de tombeaux, pl. 94-96). Sur les deux grands montants latéraux, où d'ordinaire les statues du mort sont dessinées de profil, on les a sculptées en haut relief et vues de face. Au centre la niche est très étroite, mais au-dessus, à l'endroit où d'habitude se trouve le panneau avec les deux ouvertures latérales, on voit apparaître le buste du défunt. La largeur du buste est une preuve probable que la niche aurait dû avoir une largeur équivalente.

Devant la stèle, comme nous l'avons remarqué dans le plan du tombeau de Ti, se trouve d'ordinaire une table d'offrandes,

formée d'une grande pierre plate sur laquelle sont souvent figurés des aliments divers et des ustensiles du culte.

En résumé les caractères fondamentaux du mastaba sont : 1° un grand massif rectangulaire en briques ou en pierre ; 2° au niveau du sol une chambre construite devant le massif ou à l'intérieur de celui-ci et constituant le temple funéraire ou la chapelle ; 3° un serdab ou réduit à statues, parfois en communication avec la chapelle grâce à une étroite ouverture ; 4° un puits ou une rampe d'accès, conduisant à 5° la chambre funéraire en sous-sol. Dans la chapelle on rencontre : *a*) la stèle ornée, imitation de la façade de l'ancien édifice funéraire, qui copie vraisemblablement l'architecture du palais royal ; *b*) la stèle simple, dont la forme générale copie le type des sanctuaires primitifs des hiéroglyphes. Toutes deux sont en réalité des traductions graphiques de l'édicule ou naos, contenant la statue du culte funéraire, ainsi que nous l'avons dit à propos de l'architecture figurée.

CHAPITRE XV

LES STATUES ROYALES

On peut, pratiquement, faire la distinction entre les statues et statuettes trouvées dans les temples des dieux et celles qui proviennent des temples des pyramides.

Les fouilles d'Abydos et d'Hiérakonpolis ont fait découvrir, au niveau des gisements contemporains des premières dynasties, en nombre considérable, des fragments de statuettes, pour la plupart en ivoire. On peut les considérer comme des ex-voto. De même à Karnak une cachette du Nouvel Empire a révélé, à côté de plusieurs centaines de statues en pierre, l'existence de milliers de statuettes en bois et en bronze dont la décomposition avait formé une « boue de statues ».

Parmi les statues royales archaïques il suffira d'attirer l'attention sur une figurine en ivoire d'Abydos, de quelques centimètres de hauteur seulement, représentant un roi portant la couronne de la Haute-Egypte et enveloppé dans un grand manteau qui paraît décoré de broderies. Bien que l'ivoire ait perdu son épiderme, on peut encore saisir toute la perfection du travail. Les lignes du visage étaient exécutées avec fermeté et précision. Les traits sont fortement individualisés (Débuts, fig. 112, p. 154).

A propos de cette figurine disons quelques mots des différentes coiffures royales que nous rencontrerons. Les rois d'Egypte portaient deux couronnes : la couronne de Haute-Egypte est une haute mitre blanche ; la couronne de la Basse-Egypte est rouge : c'est un bonnet plat, surmonté au-dessus de la nuque d'une sorte de haut bâtonnet de la base duquel se détache une tige souple qui s'enroule à l'extrémité supérieure. La superposition des deux couronnes constitue ce qu'on appelle le « pschent ». Citons encore le diadème formé d'un simple bandeau, portant sur la partie antérieure le serpent sacré ou uraeus, symbole de la déesse Ouazit de la Basse-Egypte. Après l'Ancien Empire le serpent est détaché du diadème et se fixe alors à l'avant des deux couronnes. Avant

cela, quand il y a un uraeus sur une coiffure royale, nous verrons que le bandeau est toujours indiqué. Les rois portent aussi ce qu'on appelle le « klaft », espèce de châle, souvent à rayures, drapé autour de la tête, un peu comme un bonnet de religieuse. Le klaft laisse tomber ses deux extrémités de chaque côté sur la poitrine et se termine sur le dos en une espèce de queue. Parfois les rayures sont régulières et de même largeur ; parfois, au contraire, elles se groupent de la manière suivante : une rayure large encadrée de deux rayures étroites. Nous rencontrerons plus tard d'autres coiffures encore, mais on n'en connaît pas d'exemples pour l'Ancien Empire. Une autre caractéristique est la barbe, qui se détache d'une manière assez curieuse du menton de beaucoup de rois égyptiens et que l'on appelle souvent une barbe postiche. Il est possible qu'aux époques historiques elle ait été, en effet, un ornement fixé au menton par des liens rattachés à la coiffure.

Les plus anciennes statuettes en pierre représentant un roi ont été trouvées à Hiérakonpolis. Quibell y a exhumé deux figurines hautes d'environ 55 centimètres, au nom du roi Khasekhem, qui, s'il n'est pas le même que Khasekhemoui, doit être un de ses prédécesseurs immédiats. La statue conservée au Caire montre le roi enveloppé d'un grand manteau ; la tête est malheureusement fort mutilée. Dans le spécimen d'Oxford tout le haut du torse manque, tandis que la tête au contraire est intacte, sauf le nez, qui est brisé (Débuts, fig. 184 à 186, pp. 258-259). Dans le monument d'Oxford le souverain est assis sur un siège à dossier peu élevé. Les deux jambes sont l'une à côté de l'autre ; la main droite repose sur le genou droit, tandis que le bras gauche est ramené sur le ventre. On sera frappé immédiatement par l'aspect en quelque sorte classique de cette statuette : sa pose est en tout semblable à celle des nombreuses figures royales d'époque postérieure. Certainement, sans le témoignage des inscriptions, on n'aurait probablement pas songé à la reporter à une époque aussi ancienne. La figure est calme et sobrement exécutée ; les paupières bien marquées, les lèvres dessinées soigneusement. La coiffure, qui est la couronne de Haute-Egypte sans uraeus, descend assez bas sur le front. On remarquera que l'échancrure dans laquelle passe d'ordinaire l'oreille est découpée d'une façon telle,

que l'extrémité d'une sorte de patte revient en avant vers les joues et rejoint à peu près la partie qui se trouve au-dessus de l'oreille. En même temps la coiffure couvre largement la nuque. Sur des photographies prises au moment de la découverte on peut voir clairement que l'œil avait été agrandi par un trait de fard, qui va en s'élargissant dans la direction de l'oreille. Tout autour du socle il y a de fines silhouettes d'ennemis vaincus, jetés pêle-mêle dans des positions qui rappellent les attitudes des cadavres sur un fragment de palette du British Museum.

Pour suivre le développement chronologique des œuvres datées nous devrions passer immédiatement aux statues des rois du commencement de la IVe dynastie. Il est préférable d'ouvrir ici une sorte de parenthèse pour intercaler une série de statues pour lesquelles on trouverait difficilement une place à une autre période de l'histoire de l'art. J'ai essayé de démontrer dans une étude publiée en 1914 (1) que le groupe des monuments dits de Tanis était vraisemblablement antérieur à la IVe dynastie. Il convient donc d'en aborder l'examen avant d'étudier les œuvres contemporaines des pyramides.

La plus ancienne sculpture de cette série, à en juger tout au moins par le style, est le buste Ludovisi, conservé au Musée des Thermes à Rome et dans lequel on avait voulu reconnaître un roi hycsos. Le personnage apparaît avec une étrange coiffure, formée de plusieurs systèmes de mèches superposées. Une première série est à courtes mèches rectangulaires, une seconde est constituée au contraire de longues et épaisses tresses enroulées étroitement. Au menton une barbe large suit le contour des mâchoires et s'étale sur la poitrine ; les poils paraissent frisés en une série de vagues horizontales. Le masque a beaucoup souffert et les martelages qui ont, en quelque sorte, picoté la figure, lui donnent une expression exagérée de brutalité et de rudesse. Au milieu de cette figure ainsi mutilée un caractère s'est conservé cependant nettement : les pommettes fortement marquées. Ce type de barbe, inconnu dans les monuments égyptiens d'époque classique (ce qui veut dire dès le commencement de la IVe dynastie au moins), se retrouve heureusement sur un fragment de figurine en ivoire d'Hiérakon-

(1) Les Monuments dits Hycsos. Bruxelles Vromant.

polis, qui montre que cette mode était en usage à l'époque des premières dynasties.

La même eoiffure, la même barbe et également la même aeeentuation des pommettes se retrouvent ehez les deux personnages d'un groupe trouvé dans le temple de Tanis et qui représente deux hommes debout, en marehe, tenant en mains des tables d'offrandes ehargées de poissons. Le seulpteur devait réserver dans la pierre un soutien aux tables d'offrandes et aux bras des personnages, ee qui offrait l'ineonvénient de maintenir une masse de pierre d'effet fâeheux qu'il a eherehé à dissimuler sous des fleurs de lotus, des poissons et des oiseaux débordant des tables ou suspendus au bord de eelles-ei. Le modelé des eorps est extrêmement puissant avee, même, eertaines exagérations anatomiques, par exemple dans le dessin des rotules et de la museulature de la jambe. Dans le groupe vu de dos on eonstatera que le seulpteur a marqué soigneusement la rondeur des euisses sous les plis serrés de l'étoffe. Sur le tenon de pierre qui réunit les deux personnages, un roi de la XXI[e] dynastie a gravé des inseriptions de manière à s'attribuer le mérite de ee beau monument arehaïque.

On retrouvera eneore ees earaetères généraux dans un torse provenant du Faïyoum. La ehevelure se rapproehe de eelle des porteurs d'offrandes ; la barbe se détaehe, de la même manière, de la mâehoire inférieure mais elle ne s'étale plus largement sur la poitrine : elle se rétréeit et s'allonge en une gaine serrée sur la poitrine ; elle se rapproehe ainsi de la forme elassique de la barbe des rois. La figure est énergique et rude, les pommettes saillantes ; on a parlé à son propos de type mongoloïde. Les trois monuments qui viennent d'être examinés forment sans doute un groupe étroitement apparenté et il serait diffieile de vouloir les répartir à différentes périodes du développement de l'art égyptien. On pourrait être tenté de rattaeher également à ee groupe quelques œuvres dispersées dans les musées, par exemple une tête à Berlin, une autre à Copenhague, une troisième à Bruxelles, puis eneore une tête du Musée de Vienne, où l'anatomie osseuse du erâne est partieulièrement étudiée ; enfin la grande tête trouvée par Naville à Bubaste et eonservée au British Museum.

Revenons aux seulptures royales dont la date est indiseutable. Une trouvaille faite dans les ruines du temple de Ptah de Memphis,

a fourni une série de statues de petites dimensions, représentant des souverains de la IVe et de la Ve dynastie. C'est d'abord un Khéphren en albâtre, d'un travail fort bon. Le roi est assis sur un siège cubique. Son poing droit fermé repose sur la cuisse droite, tandis que la main gauche est étendue à plat sur la cuisse gauche. La tête du roi est enveloppée du klaft et d'un bandeau orné de l'uraeus tout à fait aplati sur l'étoffe. L'expression de la figure est plutôt vulgaire. Ici ce sont les chairs surtout que l'on a rendues plutôt que le système osseux. Le type est tout différent de celui qui vient de nous arrêter. La barbe est réduite à une sorte de bandeau qui se détache du menton, commence par se rétrécir et s'élargit à nouveau vers l'extrémité ; il a fallu laisser un tenon de pierre pour en assurer la solidité.

Une autre statuette, en diorite, beaucoup moins dégagée d'aspect, représente Mycérinus. N'était le témoignage des inscriptions, on serait tenté d'y voir une œuvre plus ancienne. Cela peut s'expliquer déjà par la nature de la pierre, beaucoup plus difficile à travailler que l'albâtre. La trouvaille de Memphis donne encore une statue de Ne-Ouser-Re, une autre de Menkaouhor, de la Ve dynastie et enfin une autre, anonyme, dans laquelle Maspero voulait reconnaître Khéops. Il est difficile de proposer à cet égard une hypothèse, car l'unique sculpture que nous ayons de Khéops est une statuette en ivoire de quelques centimètres de hauteur seulement, trouvée dans le temple d'Abydos (Débuts, fig. 188, p. 261). C'est trop peu de chose pour pouvoir faire une attribution certaine. Toutes ces statues avaient été placées dans le temple du dieu Ptah et y servaient sans doute au culte des anciens rois.

La trouvaille dans le temple d'Hiérakonpolis d'une grande statue en cuivre du roi Pepi, de la VIe dynastie, a été une véritable surprise pour tous les archéologues. C'est une œuvre capitale dans l'histoire de l'art. Elle représente le roi debout, en marche, dans la position normale, la jambe gauche en avant, le bras gauche tenant un grand bâton, le bras droit descendant le long du corps et tenant probablement le sceptre. A côté du roi marche son fils (Art, pl. 12), à moins que la petite figure ne représente, comme certains l'ont voulu, le double ou l'âme du roi. On l'a trouvée à l'intérieur de la statue du roi, mais il se peut que cette disposition date du moment où l'on a jeté pêle-mêle dans une cachette les

débris de la statue de Pepi. En effet, il ne semble pas que la grande statue ait été creuse. Il résulte au contraire de l'examen technique qui en a été fait, qu'elle était formée d'un corps de bois sur lequel on avait cloué des feuilles de métal dont l'épaisseur varie de cinq à un millimètre. Il s'agit donc à proprement parler d'un plaquage en cuivre d'une statue de bois. Des traces de dorure ont permis de croire que la statue était entièrement dorée. Si certaines parties manquent, comme la chevelure et le pagne, c'est qu'ils constituaient des appliques vraisemblablement faites en une autre matière, peut-être bien de l'or avec des incrustations de pierre ou de pâte. La grande statue mesure 1m77 de haut ; la statue du fils (?) mesure seulement 0m75. L'artiste auquel nous les devons était l'égal des auteurs des œuvres en bois, les plus belles de l'Ancien Empire. Le visage du père (Art, pl. 109), bien que détérioré par l'oxydation du métal, est extrêmement vivant, avec un air de douceur et de calme qui prouve que, si les sculpteurs s'efforçaient de faire des portraits, ils ne pouvaient s'empêcher de céder à une tendance à l'idéalisation. La tête du fils est excellente avec son expression naïve et en même temps gaie. On voudrait pouvoir rattacher à la même époque ou peut-être à un même atelier une figurine du Musée de Bruxelles représentant un jeune prince assis.

Notre attention s'est portée jusqu'ici sur les statues découvertes dans les temples des dieux ; passons maintenant à l'examen des statues et des statuettes découvertes dans les temples des pyramides. Dans les restes de la pyramide de Didoufre, à Abou-Roach, Chassinat a trouvé une remarquable tête en grès rouge, conservée actuellement au Musée du Louvre. Le roi porte le klaft et le bandeau avec un uraeus aplati. L'ovale de la figure est allongé, avec un rétrécissement assez marqué vers le bas, ce qui donne à l'ensemble un caractère quelque peu morbide. Notons un détail qui est de règle dans la plupart des statues égyptiennes : l'oreille est placée trop haut sur le crâne.

On se rappellera que dans le vestibule du temple de Khéphren nous avons signalé la présence de nombreuses statues royales, qui étaient engagées dans des cavités réservées dans le dallage. Mariette, lors des déblaiements exécutés il y a plus d'un demi-siècle, découvrit dans un puits des statues et des fragments jetés

pêle-mêle. Il est probable que dans le vestibule seul il y avait vingt-trois grandes statues, dont neuf ou dix ont été retrouvées plus ou moins complètes. On a calculé de plus, d'après le nombre de fragments dans le temple proprement dit, qu'il devait y en avoir plus de cent. Elles montraient le roi tantôt seul, assis ou debout, tantôt groupé avec des divinités.

La plus célèbre de toutes est le grand Khéphren, en diorite, du Musée du Caire (Art, pl. 11). Elle mesure $1^{m}68$ de hauteur et passe pour une des œuvres les plus justement célèbres de l'art égyptien. La pose est celle que nous avons rencontrée déjà plusieurs fois. Si la main droite est fermée, c'est que probablement on a voulu marquer que le roi tenait en main un insigne que l'on néglige de traduire dans la pierre. A l'intérieur de la main il y a un étrange bâtonnet que l'on pourrait considérer comme le reste du manche de cet insigne. Le siège est un fauteuil à haut dossier, dont les pieds sont faits à l'imitation de membres antérieurs et postérieurs de lion. C'est le moment, semble-t-il, de décrire l'évolution de ce type. Plus tard il y a généralement de chaque côté du siège, en avant, une patte de devant et, en arrière, une patte d'arrière d'un lion, de façon que l'on pourrait considérer le siège entier comme un lion en marche. Sur la statue de Khéphren au contraire, vue de face, nous constatons qu'il y a de chaque côté deux pattes de devant, mais aussi, à la hauteur des traverses latérales, une tête de lion, ainsi que la poitrine sur laquelle est représentée la crinière. On a donc l'impression qu'il y a un lion de chaque côté du trône royal, mais ce malheureux lion a été étiré en hauteur et rétréci afin d'être réduit au rôle de soutien du trône. On pourrait imaginer aisément le développement suivant : d'abord le roi est représenté assis sur un siège cubique, avec un lion réel de chaque côté ; puis les lions font corps avec le bloc ; un troisième stade établit le passage aux formes de meubles copiant ou utilisant le corps de l'animal ; enfin, et ce sera le type le plus fréquent, la tête des lions disparaît et on ne conserve plus qu'une patte à l'avant et une patte à l'arrière de chaque côté.

Si l'on regarde le Khéphren de profil, on relève un détail d'une réelle beauté (Art, pl. 108). Au sommet du dossier du trône s'est posé un faucon, l'oiseau de la royauté, qui étend ses ailes, leur extrémité venant rencontrer l'angle extérieur du klaft. L'oiseau

enveloppe donc de ses ailes, en marque de protection, la tête du roi, mais d'une manière telle que rien de ce détail n'apparaisse en face. Le masque du roi est modelé avec une grande sûreté et beaucoup de souplesse malgré la dureté de la matière. Celle-ci, avec ses nombreuses veinures plus foncées que le fond clair, n'est pas très favorable à l'aspect général et l'on peut supposer qu'autrefois la peinture venait cacher toutes ces irrégularités de texture. Si l'on a choisi la diorite, c'est pour son incomparable dureté.

Parmi les fragments trouvés au cours des fouilles récentes, il faut citer comme hors pair un admirable masque, gras et onctueux, dont les traits, sans être entièrement différents de ceux de la grande statue en diorite, présentent cependant des différences qui étonnent. Nous constatons ici pour la première fois que les deux statues d'un même souverain, trouvées dans le même édifice, peuvent ne pas se ressembler d'une manière absolue. Que l'on compare ces deux spécimens avec la statue de Khéphren, du temple de Memphis, ou avec un autre masque, du temple de la pyramide, et l'on trouvera des différences encore plus grandes. Nous aurons à chercher plus tard une explication de ce phénomène surprenant.

Au temple de la pyramide de Mycérinus les fouilles de Reisner ont fait découvrir quelques œuvres plus ou moins intactes, sans parler d'une multitude de fragments en albâtre, en schiste, en calcaire et en brèche. Malheureusement le rapport des fouilles n'a pas encore été publié, et il faut se reporter à une étude publiée dans une revue d'art par Maspero. Une grande statue d'albâtre, conservée au Musée du Caire, n'est pas extraordinairement remarquable. La tête, particulièrement, est beaucoup trop petite pour le corps. Dans le vestibule on a trouvé quatre groupes assez compliqués, mesurant en moyenne de $0^{m}45$ à $0^{m}60$ de hauteur. On y voit le roi debout, en marche ; à côté de lui est la déesse Hathor, puis un petit personnage, homme ou femme, portant sur la tête un étendard de nome ou province. D'après des fragments, et d'ailleurs à en juger par le thème à caractère géographique, il devait y avoir une quarantaine de ces groupes, un pour chacune des provinces. Sur plusieurs d'entre eux on a relevé des traces de couleur. Dans trois des groupes le roi est au milieu, il porte la couronne de Haute-Egypte sans uraeus et a les deux bras pendants

et dans chacune des mains fermées on constate la présence du bâtonnet. A sa droite est la déesse, également en marche. Une fois elle est simplement à côté du roi, sans que l'on ait fait aucun essai de relier les deux figures. Une autre fois, au contraire, la déesse passe le bras derrière le dos du roi et tient celui-ci contre elle : attitude fréquente sur les groupes de famille d'Ancien Empire. Une troisième fois le roi et la déesse Hathor se contentent de se donner la main, d'une manière un peu gauche. Les figures sont en général franchement campées, le détail anatomique juste et soigné. Le quatrième groupe apporte des variantes notables. Cette fois c'est la déesse qui est au milieu. Elle est assise sur un siège cubique ; de son bras gauche elle tient le roi par la taille, tandis que le bras droit est ramené sur la poitrine de manière à ce que la main droite touche le bras droit du roi. Le souverain est debout à côté du siège de la déesse. Chose curieuse : que les personnages des groupes soient debout ou assis, ou bien l'un debout près de l'autre assis, leurs têtes sont sensiblement à la même hauteur, celle du roi dépassant toujours un peu. Il semble que le sculpteur ait tout sacrifié dans l'équilibre de son groupe à ce qu'on appelle l'isocéphalie, ce qui veut dire que les têtes doivent être au même niveau. On trouvera d'autres exemples de cette espèce d'aberration. Signalons encore un détail : cette fois la présence du siège de la déesse a permis exceptionnellement de sculpter dans la pierre le sceptre ou casse-tête, que le roi tenait dans sa main droite. L'insigne reparaît donc dès que les conditions techniques le permettent. Un grand groupe en schiste de Mycérinus et sa femme est déposé au Musée de Boston. La reine tient le roi tendrement serré contre elle. Si l'on a pu dire du grand Khéphren en diorite que rarement la majesté royale avait été traduite d'une façon plus complète, on pourrait dire du groupe de Boston que rarement la bonté, chez un grand potentat oriental, a été rendue d'une manière plus simple. Le même musée possède encore deux têtes remarquables en albâtre : l'une d'elles surtout est un pur chef-d'œuvre. La barbe à l'égyptienne est facilement oubliée par l'œil, qui se reporte tout entier avec un sentiment de joie sans mélange sur la face grassouillette et où de nouveau l'air de bonté s'épanouit complètement. Le vide des yeux, qui certainement étaient peints autrefois, ne réussit pas à diminuer l'impression de vie intense.

Le temple funéraire de Mycérinus a encore fourni toute une série de statues en pierre inachevées, allant de l'ébauche la plus grossière jusqu'à une statue où il ne reste plus que le détail à préciser. A quoi devaient-elles être utilisées ? On ne le sait pas bien.

Il ne nous reste plus qu'à examiner un type de statue royale : c'est le sphinx, lion à tête de roi, coiffé du klaft. Le plus célèbre est incontestablement le grand sphinx de Gizé, sculpté dans un rocher, près du vestibule du temple de Khéphren. Il mesure 20 mètres de hauteur sur 57 mètres de longueur. On a voulu il y a quelques années le rajeunir considérablement, à cause notamment de quelques détails de mode : son œil présentait un trait de fard, sa coiffure était rayée d'une rayure large encadrée de deux étroites, toutes choses que l'on croyait ne pouvoir constater dans l'art égyptien qu'à partir du Moyen Empire. Mais les statues de Khasekhem, de la IIe dynastie, ont le trait de fard, et une tête de Mycérinus, au moins, montre déjà les rayures à la « mode du sphinx » ; si bien que l'on s'accorde de nouveau à faire remonter le grand sphinx à l'époque des pyramides.

Je crois devoir rapporter aussi à la période de l'Ancien Empire les fameux sphinx de Tanis, dont le type étrange se rattache manifestement aux statues que nous avons examinées antérieurement (Art, pl. 39 et 133). Ces sphinx ont été usurpés par les hycsos, puis par des rois du Nouvel Empire. On a cherché d'abord à en faire des hycsos, puis un roi du Moyen Empire ; on a voulu les faire remonter à la période intermédiaire entre l'Ancien et le Moyen Empire. Il semble plus logique de les dater de la période antérieure à la IVe dynastie. Le type du sphinx n'est pas encore fixé entièrement. C'est un lion à crinière de lion, à oreilles de lion, mais dont le masque a disparu pour faire place à une face humaine qui porte la barbe à l'égyptienne. J'insiste sur le développement de la crinière. Ici elle est entièrement divisée en une série de mèches régulières qui s'étalent sur la poitrine, couvrent la nuque et l'échine et s'avancent vers le dos. Dans un sphinx du Louvre trouvé aussi à Tanis et qui date, croit-on, de la VIe dynastie, le lion a pris décidément la tête royale. La crinière change de caractère : à la partie antérieure elle est entièrement lignée en fins traits parallèles ; sur l'épaule et le dos, au contraire, les mèches

sont maintenues. Il suffit de regarder un sphinx quelconque du Nouvel Empire pour constater que, finalement, les lignes régulières se sont étendues sur la surface entière de l'ancienne crinière, qui s'est transformée en une espèce de couverture rayée. Il y a là un développement normal et régulier qui devient totalement incompréhensible si l'on veut insérer les sphinx de Tanis à une époque quelconque entre la VIe dynastie et le Nouvel Empire.

CHAPITRE XVI

LES STATUES PRIVÉES

Première partie

Les statues privées destinées à être déposées dans les tombeaux et, parfois, dans les temples par privilège particulier, étaient-elles faites du vivant de la personne qu'elles représentaient ou seulement après sa mort ? C'est là une question assez difficile à résoudre. S'il est vrai qu'un texte du Moyen Empire décrit la construction d'un tombeau et la fabrication des statues du vivant de la personne à qui on les destinait, on ne possède cependant pas de preuve que les statues funéraires étaient exécutées en travaillant d'après le modèle vivant. Dans les bas-reliefs nous montrant la préparation du mobilier funéraire destiné à la tombe, les sculpteurs taillent leurs statues au milieu des ouvriers qui préparent des pièces de mobilier, tels que les meubles ou les vases en pierre et en métal.

Au tombeau de Ti, par exemple, la fabrication des statues est intercalée entre une scène de travail du métal et l'atelier de menuiserie. On voit encore, car la scène est mutilée, les sculpteurs occupés à trois statues. Pour la première, qui est manifestement en bois (on voit passer le bras d'un ouvrier entre les jambes de la statue, ce qui prouve qu'il n'y a pas de support de pierre), un ouvrier travaille avec une herminette, tandis qu'un autre sculpte au moyen d'un ciseau et d'un marteau. Le premier est appelé charpentier ; le second, sculpteur. Pour la statue suivante, où il est difficile de décider si la pièce est en bois ou en pierre, les sculpteurs sont occupés au polissage. Tandis que les deux premières statues représentent Ti debout, la troisième nous le montre assis ; et cette fois les ouvriers manient l'outil qui sert à creuser la pierre. Un peu plus loin on voit encore deux ouvriers qui, au moyen du même instrument mais de dimensions plus grandes, sont occupés à creuser des vases en pierre ; un de ceux-ci

est de forme allongée, avec une embouchure latérale pour verser. Un fragment de bas-relief du Musée du Caire donne, en grand, un bon exemple de l'outil pour travailler la pierre.

Une découverte de Quibell dans le temple de la pyramide de Téti serait de nature à faire croire que les Egyptiens, dès l'Ancien Empire, s'entendaient à prendre le moulage du masque d'un mort. Un simple coup d'œil sur la reproduction faite d'après le moule trouvé à la pyramide de Téti permet de se convaincre qu'il s'agit en effet d'une épreuve directe sur le cadavre. On pourrait admettre, semble-t-il, que les sculpteurs avaient à leur disposition des documents de l'espèce afin de s'aider à obtenir le plus de ressemblance possible.

Le moment des funérailles arrivé, on transportait les statues sur des traîneaux tirés à bras d'hommes ou par des bœufs. Sur les scènes représentant le transport, un prêtre brûle de l'encens devant la statue. Ce rite serait inexplicable si l'on n'avait pas cru que, dès ce moment, elle était habitée par l'âme du mort. Au tombeau de Ti un des murs du couloir est consacré au transport des statues que nous avons vues dans l'atelier des sculpteurs. Derrière la statue de pierre, un serviteur porte précisément le grand vase qui a été fait en même temps qu'elle. Une statue, certainement en bois 'à en juger par sa pose, est placée dans un naos, espèce de grande armoire, aux portes ouvertes. Nous avons vu plus haut la relation directe du naos avec la stèle.

Le bas-relief de Ti nous a montré qu'on ne se contentait pas de faire une seule statue. Et de fait, dans certains tombeaux on en a trouvé un nombre assez considérable. Contentons-nous de citer un exemple, rare malheureusement, où tout le mobilier ayant été trouvé intact, on peut être assuré qu'aucune pièce n'a été dérobée ni détruite. Dans la tombe de Nakhiti, à Assiout, datant de la fin de l'Ancien Empire, il y avait, dans la chapelle supérieure, deux grandes statues du défunt, une statue de petite dimension de sa femme et plusieurs figurines de serviteurs ; dans le caveau même, neuf statuettes de dimensions diverses, dont huit étaient en bois et une seule en pierre. Il est assez curieux de constater les différences de taille qui existent entre les statuettes de bois ; la plus petite mesure 13 centimètres, la plus grande 50 centimètres. La statue de pierre, assise, mesure 29 centimètres et elle

présente un aspect des plus barbares, à tel point que, sans le témoignage formel des explorateurs, personne ne s'aviserait de l'attribuer au même tombeau que les statuettes en bois, ni surtout à la même époque. On ne manquerait pas d'en faire un monument hautement archaïque.

Cet exemple montre déjà que dans un même tombeau on plaçait des statues en des matières différentes. Les textes parlent en effet de statues en ivoire, en métal, en bois de diverses espèces, en pierre tendre et en pierre dure. Les circonstances ont fait que les statues en pierre se sont conservées en plus grand nombre que toutes les autres. On ne connaît pas avec certitude des statues privées en métal, à moins qu'il ne faille admettre, ce qui n'est pas impossible du reste, que les fameuses statues Posno du Louvre appartiennent vraiment à l'Ancien Empire.

On connaît déjà les nombreux fragments de statuettes en ivoire trouvés à Hiérakonpolis et à Abydos. Quant aux statues de bois, exposées à trop de dangers de destruction, elles sont assez rares ; on peut toutefois en citer quelques douzaines.

Le même type peut être étudié dans les diverses matières sans que l'on ait à relever de modifications importantes, sinon celles que la nature même de la matière a nécessairement imposées. Analysons d'abord quatre statues du Musée du Caire reproduisant un seul type. La première est en bois ; elle nous montre l'homme dans la position normale, debout, en marche, la jambe gauche en avant et tenant dans la main gauche le grand bâton. La statue est faite de plusieurs morceaux de bois ; les bras sont rapportés, les pieds également. A divers endroits, de petites pièces réparent les défauts de la surface. L'ensemble était recouvert d'une très mince couche d'enduit, sur lequel étaient appliquées les peintures : les cheveux étaient noirs, la peau rouge brun et le pagne blanc. De la sorte, la texture même du bois, les jointures et les réparations devenaient invisibles. Dans un second exemple en bois, la couche de stuc était beaucoup plus épaisse et, certainement, lorsque l'œuvre sortait des mains des fabricants il devait être impossible, à première vue, de deviner quelle en était la matière. Rien, en effet, ne distingue d'une statue semblable, une autre faite en pierre tendre, en calcaire, sinon qu'entre les deux jambes on a dû laisser un tenon de pierre, de même qu'entre les bras et le corps, et qu'un

support vertical monte de la base derrière le dos. Mais ici, il n'était cependant plus question, comme nous l'avons vu dans une leçon précédente, de détacher les bras du corps, et l'on s'est contenté de les faire descendre verticalement. On a maintenu les mains fermées, on les a pourvues d'une sorte de bâtonnet dont l'explication a été donnée précédemment. Travaillant dans une matière aussi souple que le fin calcaire de Toura, il n'était pas trop difficile de laisser à l'ensemble de l'œuvre toutes ses qualités de souplesse. Mais, à moins d'être d'une virtuosité impeccable dans le travail des pierres dures, les sculpteurs, quand ils s'attaquaient au granit par exemple, se heurtaient à des difficultés presque insurmontables. Ce qu'on gagnait en solidité était obtenu au détriment de la beauté. Que l'on compare les œuvres précédentes à une statue d'un Ra-Hetep et l'on saisira aisément les résultats fâcheux de ce passage d'une matière à une autre.

Il y a des statues de pierre de toutes dimensions, depuis les colosses jusqu'aux figurines de quelques centimètres. La statue de Ti mesure 1m995 (Art, p. 14). La statue de Nefer n'a que 0m35 mais elle copie si bien dans son aspect général une grande statue, qu'il serait impossible, simplement sur une photographie, de juger de ses dimensions réelles, d'autant plus que le sculpteur n'a pas osé supprimer le dossier habituel qui, cependant, dans une œuvre de si petite dimension n'avait vraiment plus de raison d'être. On aurait admis tout au plus qu'il eût laissé une partie de pierre entre les deux jambes (Art, pl. 17).

Quand on parcourt les livres sur l'art égyptien on est généralement porté à croire que les sculptures de l'Ancien Empire ne présentent qu'un très petit nombre de types qui se répètent constamment. On reproduit le Cheikh-el-Beled ou le scribe accroupi, plus l'une ou l'autre statue représentant le mort debout ou assis; on juge que le répertoire est épuisé et l'on taxe sans hésitation les sculpteurs de pauvreté d'invention et de monotonie. Cette impression dérive-t-elle de ce que la grande masse des statues de cette époque se trouve au Musée du Caire, et que pendant longtemps les œuvres sont restées inédites ? C'est possible. Pour démontrer la fausseté de ce jugement sommaire il suffit d'analyser les différents types fondamentaux.

Le premier, l'homme debout et en marche, a été rencontré souvent et nous en examinerons les exemples les plus parfaits dans la prochaine leçon. Etudions maintenant l'homme assis.

Un des meilleurs spécimens nous est donné par la statue de Ra-Hetep, de Meidoum, le mari de la célèbre Nefert (Art, pl. 18). Il est placé sur un siège cubique, sans aucune espèce d'ornements, les deux jambes rapprochées l'une de l'autre au point qu'elles se touchent, le buste droit, la tête relevée, regardant franchement en avant. Le bras gauche est fléchi et repose sur le côté de la cuisse gauche, la main fermée. Le bras droit est replié sur la poitrine, la main droite étant également fermée. La statue tout entière s'appuie à un grand dossier qui monte à peu près jusqu'au sommet de la tête. Une autre statue, celle de Kai, au Musée du Louvre, représente une attitude semblable : même siège, même dossier ; mais ici la main gauche est cette fois nettement posée sur la jambe gauche et la main droite a quitté la poitrine pour venir s'appliquer sur la jambe droite (Recueil, pl. 6). Dans beaucoup d'autres statues assises on a supprimé le dossier, bien que le siège ait conservé la même forme, ce qui paraît indiquer que dans les deux exemples précédents il n'y a pas lieu de songer à un siège à dossier, mais bien à un organe constructif. Celui-ci se confondait en réalité avec le mur auquel la statue était adossée ; le corps, peint en couleurs vives, se détache en relief accentué. On peut citer encore quelques variantes dans la disposition des mains. Ainsi, ce sera parfois la main droite qui sera fermée, tandis que la gauche repose à plat ; ou bien, mais c'est plus rare, la main droite fermée, au lieu d'être mise debout sur le genou, sera au contraire renversée, le dos de la main au-dessus.

Un troisième type comprend les personnages assis sur le sol, les jambes croisées. On les dénomme, souvent à tort, des scribes. L'homme s'assied, les jambes croisées (et celles-ci sont en général assez mal sculptées), les pieds étendus sur le sol, plante au-dessus le plus souvent. Le buste est droit, même légèrement en arrière : les deux mains posent à plat sur le vêtement. Quelquefois elles sont avancées et pendent au bord du pagne. Pourquoi parler ici de scribe ? Il s'agit de personnages ayant pris une des attitudes favorites chez les peuples orientaux et qui n'était nullement réservée à la catégorie des écrivains. Dans l'exemple célèbre du

Musée du Louvre (Art, pl. 118) et dans d'autres statues du même type, le personnage est réellement figuré en train d'écrire sur un rouleau qu'il a ouvert sur le vêtement tendu entre les genoux, et qui forme ainsi une sorte de table. Le sculpteur a très bien marqué sur la poitrine les plis que faisait la peau dans cette position particulière. Ajoutons une quatrième variante, le liseur : le personnage a ouvert cette fois sur ses genoux un rouleau dont il tient les deux extrémités dans les deux mains, de manière à avoir sous les yeux l'espace d'une page.

Quelques statues représentent l'homme agenouillé, mais dans ce cas nous avons à faire, probablement, à la représentation d'un prêtre de double, figuré dans une des attitudes caractéristiques de ses fonctions. Ces œuvres devraient plutôt se ranger dans la catégorie des figures de serviteurs. Quoi qu'il en soit, il y a lieu de citer deux variantes. Dans l'une, l'homme agenouillé s'assied en même temps sur ses talons et écrase en quelque sorte les jambes et les pieds sur le sol (Débuts, fig. 180). Il se peut que cette attitude soit tout simplement le résultat de la difficulté de représenter exactement le mouvement, car sur la statuette connue du prêtre agenouillé du Musée du Caire la jambe, qui touche le sol du genou, se relève de telle manière que seule l'extrémité des doigts de pieds s'appuie et, par le fait même, le bassin se relève, donnant à toute la statue une allure beaucoup plus dégagée. Dans ce second exemple les deux mains sont posées l'une sur l'autre, ce qui est probablement unique dans la statuaire de l'Ancien Empire.

Une attitude encore, mais qui n'est pas très heureuse d'aspect, montre le personnage assis sur le sol, la jambe gauche sous lui, tandis que la droite est relevée, le genou à peu près à la hauteur de la poitrine et le pied posant à plat sur le sol. La main droite est placée sur le genou.

Passons aux statues de femmes. Il n'y a ici que deux types : la femme debout et la femme assise. Pour la femme debout on constatera que, à la différence des statues d'homme, les deux jambes sont l'une à côté de l'autre et que les bras descendent le plus souvent le long du corps, les mains tombant à plat. Dans quelques cas, par exemple pour la Nesa du Louvre (Débuts, fig. 183), le bras gauche est ramené sur la poitrine. Dans les statues assises, à haut dossier ou sans dossier, les mains sont à plat sur les jambes,

parfois la gauche est aussi ramenée sur la poitrine (Art, pl. 115). Mais toujours les mains sont ouvertes, ce qui apporte une confirmation à la thèse d'après laquelle la main fermée des hommes, dans laquelle se trouve un bâtonnet, indique bien qu'on a voulu rappeler que cette main devrait théoriquement tenir soit un bâton, soit un sceptre ou un insigne quelconque. La seule exception que l'on pourrait signaler à cette règle est que les figures de femmes dans les groupes de Mycérinus ont les mains fermées. Mais il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit dans ce cas de divinités qui, sur les bas-reliefs, tiennent toujours un sceptre ou une croix ansée.

Examinons les groupes et d'abord ceux d'un homme et d'une femme. Le Musée du Louvre possède depuis longtemps un précieux exemple de cette catégorie. L'homme est debout, en marche, la jambe gauche en avant et, à côté de lui, sa femme, également debout qui, d'un geste tendre, tient son mari par la taille. Les deux personnages sont de proportions normales, l'homme étant cependant d'une tête plus grand que la femme. Comme il s'agit d'une sculpture en bois, on a pu sans inconvénient dégager tous les membres et se dispenser de tout soutien. Voici maintenant un groupe où l'homme est assis, absolument dans la même attitude que dans les statues que nous avons vues antérieurement, tandis que la femme se trouve debout à sa droite. Les proportions des personnages ont été calculées d'une façon étrange ; on a cherché à mettre les deux têtes à peu près à la même hauteur. Si donc l'homme se levait, il aurait l'air d'un géant à côté de sa femme. Celle-ci a passé son bras gauche derrière le dos de son mari. Une petite main apparaît au-dessus de l'épaule gauche. Le bras droit est replié vers la poitrine, mais au lieu de se poser sur celle-ci la main va toucher doucement le bras de l'homme. La femme pourrait être aussi bien à droite qu'à gauche de l'homme, sans que l'on en connaisse la raison.

Le groupe est parfois renversé : la femme est assise et l'homme debout. Dans ce dernier cas c'est à la femme d'être de dimensions plus grandes. Cependant, dans un exemple, on a agrandi les proportions de l'homme au point que les relations sont à peu près correctes. La liaison entre les deux figures se fait une fois par une main de l'homme qui saisit l'avant-bras de la femme ; une autre fois, au contraire, c'est la femme qui enlace son mari, une de ses mains venant se poser sur sa poitrine à la hauteur du cœur.

On connaît toute une série de groupes encore plus complexes, où l'on a figuré également des enfants. Un très bon groupe, malheureusement mutilé, montrait l'homme assis, la femme debout et, sur les côtés, deux enfants, l'un plus grand que l'autre (Art, pl. 117). Ce sont deux garçons encore en bas âge, figurés absolument nus, debouts, le doigt dans la bouche, ce geste si familier à l'enfance. Toutes les figures de ce groupe semblent de proportion normale. Mais habituellement on s'est contenté de sculpter, dans le soutien dorsal ou sur les montants du siège, la femme ou les enfants en très petites dimensions. Voyons quelques exemples caractéristiques : un homme est debout, en marche ; à sa gauche, dans l'angle du tenon de pierre qui rattache la jambe qui s'avance au pilier dorsal, se trouve la femme du mort, assise sur le sol, les jambes repliées sous le corps, et son bras, sculpté sur le tenon de pierre, vient toucher la jambe du mari. De l'autre côté, adossé au dossier, un fils est figuré debout à une échelle à peu près égale à celle de la figure de la mère. Quand l'homme est assis il peut y avoir à côté des jambes, contre le montant du siège, la femme debout et un enfant debout, ou bien la femme assise et l'enfant debout. Dans ces cas on a cherché à unir, d'une manière quelconque, les petites figures à la figure principale par un procédé assez naïf. Le bras minuscule de la femme ou de l'enfant entourera la jambe colossale du mari ou du père et une petite main apparaîtra vers la face antérieure (Art, pl. 19 et 116). Cela nous montre bien, semble-t-il, que les proportions ne troublaient pas énormément les Egyptiens et que cette disposition leur paraissait suffisamment claire pour exprimer le sentiment affectueux qui unissait l'homme et la femme, le père et les enfants.

Dans des œuvres où les deux époux sont représentés de même taille, soit debout soit assis, on a trouvé également le moyen d'insérer entre eux ou sur le montant du siège une petite figure d'enfant.

Les exemples qui précèdent et qui n'ont nullement la prétention d'épuiser toutes les variantes possibles, auront suffi cependant à montrer la diversité des combinaisons que les sculpteurs de l'Ancien Empire avaient créées. Il faut encore mentionner cependant ce que je proposerais d'appeler des pseudo-groupes. Ce sont

de bizarres monuments où l'on a répété la même figure deux fois l'une à côté de l'autre, d'une façon telle que l'on pourrait sans difficulté scier le groupe en deux sans qu'on puisse se rendre compte, après coup, que les deux figures aient appartenu à un même monument. C'est le cas, par exemple, pour un groupe d'un personnage du nom de Seden-Maat, au Caire. Une seule inscription ne donnant qu'un seul nom se trouve entre les deux figures. Si l'on doutait qu'il s'agît vraiment d'un seul et même personnage, il suffirait d'examiner le groupe de la reine Mertitefes, au Musée de Leiden (Recueil, pl. 4). Ici nous voyons une femme représentée deux fois, l'une à côté de l'autre, d'une manière à peu près identique, tandis qu'une inscription étalée en long devant les deux figures donne la titulature et le nom de la reine. Cette inscription prouve formellement qu'il s'agit d'une seule personne représentée deux fois. Sur le côté on voit encore un personnage debout, qui est un scribe, prêtre de double, du nom de Khenou. Au Musée de Copenhague un groupe montre aussi un Khenou, debout à côté d'un homme représenté assis deux fois, l'un à côté de l'autre. Une sculpture trouvée par Reisner à Gizé nous en fournit un nouvel exemple. Ici, dans une niche, on voit sculptés deux hommes l'un à côté de l'autre, puis une femme et des enfants. En y regardant de près on voit clairement que le premier homme à gauche est seul compris comme une statue isolée. Le second appartient en effet à un groupe ; la main de la femme apparaît au-dessus de l'épaule droite, tandis que les enfants tiennent les jambes de leur père. On a voulu évidemment représenter une niche qui contenait une statue isolée et un groupe.

Passons maintenant à l'examen des statues de serviteurs. Leur origine remonte à une époque fort ancienne où l'on sacrifiait vraisemblablement des esclaves dans la tombe des grands personnages. Des tombeaux archaïques ont révélé de petites figurines modelées en terre cuite, des modèles de bateaux, de maisons, etc. C'est pour répondre toujours à la même idée de satisfaire les désirs du mort que les tombeaux de l'Ancien Empire contenaient statues, statuettes ou groupes complexes, montrant les serviteurs dans la variété infinie de leurs occupations. Si l'on connaît quelques figures d'assez grandes dimensions, par exemple une meunière au Musée d'Athènes (Recueil, pl. 53), les images des serviteurs

sont généralement de plus petites dimensions et le plus souvent en bois, recouvert de stuc peint. Le Musée du Caire montre cependant quelques figurines en pierre. Citons des hommes nettoyant des vases, destinés à contenir probablement de la bière ; des femmes en train d'écraser du grain sur une meule plate ou bien encore une femme occupée à préparer de la bière ; puis le cuisinier assis devant le feu, activant la combustion par un éventail et mettant la main devant la figure pour se préserver de l'ardeur du foyer. (Ce dernier type, identifié par la comparaison des bas-reliefs, avait été appelé parfois improprement un pleureur). Mentionnons encore le petit domestique qui apporte les sandales et qui tient sur le dos un sac renfermant vraisemblablement la lingerie. C'est peut-être à cette série qu'il convient de rattacher l'amusante figure du nain Chnoum-Hetep, au corps difforme et grotesque, traduit avec une frappante vérité.

Les groupes en bois ont été trouvés avec une particulière abondance dans les nécropoles du Moyen Empire, ce qui a porté à croire parfois qu'ils constituaient une innovation de cette époque. Il n'en est rien et des exemples formels démontrent qu'en ceci, comme en tout à peu près, le Moyen Empire n'a fait que suivre les usages de l'Ancien. On aurait peine à imaginer l'extrême variété de ces figures et groupes qui ont mission de représenter d'une façon aussi complète toutes les occupations de quelque utilité aux morts. La matière de ces objets les a exposés à de nombreuses causes de destruction et souvent on ne retrouve plus que quelques fragments minuscules. Ceux-ci suffisent à nous faire connaître que telle ou telle variété encore inédite avait été également figurée. Contentons-nous de citer quelques exemples : les tombeaux d'Assiout ont fourni des figures de porteuses d'offrandes, qui s'avancent, debout, tenant sur leur tête un panier bourré de provisions et, dans la main qui pend le long du corps, une oie ou un canard vivant, empoigné par les ailes (Art, pl. 42). Dans la tombe de Karenen à Saqqara on avait réuni sur une planchette toute une série de femmes et d'enfants qui apportent au tombeau de nombreuses provisions. C'est la traduction en ronde bosse des processions si fréquentes sur les bas-reliefs des chambres funéraires. Le groupe le plus remarquable vient du tombeau de Mesehet d'Assiout ; il a donné au Musée du Caire

deux pelotons complets de quarante soldats (Art, pl. 138). Toutes les figures sont posées sur de grandes planehes de 1^{m}93 de longueur. D'une part ce sont les soldats équipés à la légère et armés de l'arc et de la flèehe ; d'autre part c'est la lourde infanterie, armée de la pique et du bouclier. Voici encore ehez Karenen une scène fort amusante qui nous fait assister à un concert. Le mort est assis dans un siège assez compliqué qui, en réalité, n'est pas autre ehose que le palanquin déposé sur le sol et dont on a écarté les brancards. Détail eurieux : dans sa main droite, qui pose sur la jambe, le personnage tient le manche d'un fouet ou ehasse-mouehe. C'est exactement la pose que nous avons relevée si souvent dans les statues de pierre. Si le poing est fermé et s'il renferme un bâtonnet, c'est pour rappeler le manehe d'un instrument de l'espèee. A eôté, sur un autre siège, est assise une femme. De chaque côté du groupe se trouvent deux harpistes. Sur le sol, au milieu de la planehette, sont posés deux objets non identifiés. Un peu plus loin trois femmes assises par terre, tournées l'une vers l'autre, frappent dans leurs mains, sans doute pour scander le ehant qu'aeeompagnaient les joueurs d'instruments.

Quels emplaeements étaient surtout réservés aux statues ? On les mettait dans une niche placée soit dans la cour du tombeau, comme au mastaba de Pehenouka, soit dans la ehapelle, eomme par exemple pour Meri (Art, pl. 26) ou Ptah-Shepses. On les rangeait l'une à eôté de l'autre le long d'une paroi de la chapelle. Lorsque le tombeau était ereusé dans le roeher, on trouve ainsi une série de grandes figures alignées qui représentent les divers membres de la famille. Quelquefois les figures principales étaient posées simplement sur le sol de la chapelle ; on les entourait des figures et des groupes de serviteurs, des vases, et en général de tous les objets d'offrandes. C'est le cas par exemple dans un tombeau trouvé intaet, à Assiout.

Les statues étaient souvent enfermées, comme nous l'avons dit, dans un réduit réservé dans le massif du mastaba et qu'on appelle « serdab ». Dans le serdab les statues étaient posées parfois le long d'un des murs, ou disposées pêle-mêle les unes à côté des autres. Enfin, et nous y avons fait allusion au commencement de la leçon, les statues pouvaient être placées dans la ehambre funéraire à eôté du sarcophage. Quelquefois on les trouve entassées, absolu-

ment pêle-mêle, sur le cercueil ou à côté de celui-ci au milieu des vases contenant les aliments funéraires. Le placement semble même avoir été fait souvent sans soin, ce qui pourrait porter à croire qu'on n'attachait plus autant d'importance au rôle des figurines une fois la cérémonie des funérailles bien et dûment terminée.

CHAPITRE XVII

LES STATUES PRIVÉES

Seconde partie

Après avoir examiné dans la leçon précédente la plupart des questions générales relatives aux statues privées, nous nous efforcerons d'élucider maintenant quelques points particuliers en cherchant à les préciser.

Nous avons constaté qu'on rencontrait souvent plusieurs statues du maître dans un même tombeau : sont-elles semblables entre elles au point de vue du type, du style, de la matière ou des dimensions ?

Les fouilles faites autrefois par Mariette dans la grande nécropole de Saqqara n'ont pas été exécutées avec la méthode rigoureuse des fouilleurs actuels, et bien des détails, passés inaperçus alors, éclaireraient des questions controversées aujourd'hui. En comparant le catalogue des statues d'Ancien Empire du Musée du Caire avec les notes des fouilles de Mariette publiées par Maspero sous le titre « Les Mastabas de l'Ancien Empire », on arrive à reconstituer quelques groupes de sculptures provenant certainement d'un seul et même tombeau. Prenons comme exemple le cas du mastaba C. 24 au nom d'un personnage qui s'appelait Ra-Hetep et qui vivait, croit-on, sous la Ve dynastie. Dans le serdab, nous dit Mariette, dix-neuf statues étaient posées sur le sol et rangées en rond au milieu de la chambre. Elles ne se retrouvent pas toutes dans le catalogue du Caire, mais on peut cependant en reconnaître un certain nombre ; le Ra-Hetep du Musée d'Athènes faisait-il partie du nombre (Recueil, pl. 52) ? On pourrait les rattacher à quatre types : l'homme debout, l'homme assis sur un siège cubique, l'homme assis sur le sol dans l'attitude dite du scribe, enfin l'homme debout près de la femme assise. Borchardt les classe, au point de vue de la facture, en quatre groupes : travail médiocre, travail conventionnel, travail rude et

travail très rude. On y rencontre les matières suivantes : le calcaire blanc, l'albâtre et plusieurs variétés de granit. Quant aux dimensions, elles sont assez variables et ne tiennent pas compte de la proportion relative qu'il faudrait donner à une statue assise par rapport à une statue debout. En effet, le groupe dont les têtes ont disparu mesure 54 centimètres. Les statues assises vont de 39 à 58 centimètres; les statues debout, de 47 à 58 centimètres ; les statues dans la pose des scribes de 33 à 54 centimètres. Ainsi donc on pourrait facilement extraire de la série des statues des quatre types qui auraient sensiblement la même taille. Quand on regarde les photographies de quelques-unes de ces statues on est véritablement stupéfait des différences qu'elles présentent. Certaines de celles-ci peuvent évidemment trouver une explication dans la différence de matière et l'on conçoit aisément qu'un sculpteur habitué à travailler le bois ou le calcaire tendre se soit buté à de grandes difficultés lorsqu'il abordait le granit. Mais malgré cela la différence est vraiment trop grande pour qu'on puisse l'expliquer seulement par le passage d'une matière à l'autre et il paraîtra impossible d'admettre que toutes les statues aient été faites par le même sculpteur. On se sera donc adressé pour la préparation du mobilier funéraire à plusieurs sculpteurs et même à plusieurs ateliers. Vraiment, si l'on n'avait pas le témoignage des inscriptions, on devrait se demander si toutes les statues ont été faites à la même époque. Il y en a qu'on serait tenté à première vue d'appeler archaïques ; d'autres, au contraire, décèleraient facilement une tendance vers le maniérisme. Le plus étonnant, c'est la différence fondamentale qu'il y a entre les figures et cependant en théorie la statue, pour remplir sa destination, devait reproduire aussi exactement que possible les traits du mort.

On pourrait citer encore un cas tout à fait analogue pour le mastaba C. 10 de Ptah-Shepses, où les statues étaient dans le serdab, posées sur le sol, mais rangées symétriquement contre le mur méridional. Seulement cet exemple ne nous apprendrait rien de plus que le précédent.

Examinons plutôt un autre cas où, au lieu de statues en pierre, les sculptures sont toutes en bois. Un tombeau découvert par Chassinat, à Assiout, cité dans la leçon précédente, a été retrouvé parfaitement intact. On put déterminer avec précision quelle était

la position qu'occupaient les différentes statues : il y en avait dans la chapelle ou chambre de culte, à la surface du sol, et d'autres dans le caveau près du cercueil.

Dans la chapelle il y avait deux niches. Dans chacune d'elles se dressait une grande statue. Sur le socle d'une des deux était posée une statuette de femme ; sur le sol, en divers endroits, se trouvaient quatre statuettes de porteuses, deux barques avec leur équipage, ainsi qu'un très nombreux mobilier funéraire comportant plusieurs centaines de vases. Les deux grandes statues ne se ressemblent pas et même elles sont différentes entièrement. Cependant elles sont toutes deux au nom du même personnage, Nakhiti. La première le représente dans la position que nous pouvons appeler normale, debout, en marche, la jambe gauche en avant, tenant dans la main gauche le grand bâton et dans la main droite un sceptre ou casse-tête. Le personnage porte une perruque formée de nombreux rangs de boucles et il est vêtu du pagne court. La seconde représente l'homme debout, en marche, mais cette fois les deux bras pendent le long du corps, la main droite ouverte tenant l'extrémité d'un long pagne qui descend jusqu'à la moitié du mollet ; la perruque a disparu et nous voyons le crâne rasé. Les formes sont différentes : sur la première statue le corps est plutôt bien rempli, tandis que sur la seconde il est presque émacié. On s'ingénie en vain à trouver de la ressemblance entre les deux visages. Si les deux grandes statues d'homme sont d'aspect très différent, le contraste est encore plus fort quand on compare ces deux statues à la statuette de femme qui les accompagnait et qui est franchement gauche et laide à plaisir.

Dans le caveau il y avait, comme nous l'avons vu, neuf statuettes, dont huit en bois et une en pierre. Quand on en regarde quelques-unes en détail on constate qu'après tout elles ne sont pas absolument mauvaises et qu'elles se tiennent honorablement au niveau des grandes statues de la chapelle. Elles se répartissent en deux séries qui répètent les deux variantes que nous venons de décrire ; les unes portent perruque et pagne court, les autres le pagne long et le crâne rasé. Seulement il semble bien que, pour quelques-unes au moins, sur le crâne absolument nu on ait indiqué en peinture le contour des cheveux. Nous pouvons conclure déjà

qu'il y avait pour représenter un homme debout deux types généralement admis et qui différaient l'un de l'autre par la coiffure et le vêtement. Dans le caveau, si nous comparons les diverses physionomies, nous serons de nouveau surpris de les voir se modifier du tout au tout d'une figurine à l'autre.

Ainsi nous commencerons à entrevoir l'idée d'après laquelle la ressemblance, difficile à saisir, ne paraissait pas absolument indispensable, les cérémonies magiques et les inscriptions permettant de corriger le défaut de ressemblance. Comment expliquer sans cela la constatation étrange qui a été faite à propos de la statue de pierre de Nakhiti. J'ai déjà dit combien elle était barbare d'aspect ; ajoutons maintenant qu'elle n'était pas unique dans son genre ; deux autres ont été trouvées, l'une dans le tombeau de Meschet d'Assiout qui a fourni au Musée du Caire les deux bataillons de soldats, et la troisième dans un autre tombeau d'Assiout, découvert probablement dans des fouilles clandestines. Ces trois statues sont absolument identiques : elles sont sorties du même atelier et l'on oserait presque dire de la même main. Celui qui les faisait n'a pas cherché à rendre la physionomie particulière soit de Nakhiti, soit de Meschet ; il les faisait à la grosse et les membres des familles d'Assiout venaient acheter à sa boutique les images funéraires préparées d'avance. On objecterait en vain qu'il s'agissait peut-être de sépultures de personnages d'ordre subalterne, car nous remarquerons dans un instant que des constatations du même genre peuvent se faire à propos de sculptures de premier ordre.

Mais avant d'aborder cette question nous pouvons faire une remarque assez intéressante sur la façon dont on a écrit le mot statue dans une inscription du tombeau de Ti, à Saqqara. A l'endroit où se trouvaient les représentations du transport des statues du défunt le mot « statue » est accompagné, comme c'est souvent le cas en égyptien, de signes reproduisant l'image de l'objet exprimé par les lettres du mot. Or on constatera qu'on ne s'est pas contenté de dessiner une seule statue derrière le mot « statues » ; comme il s'agissait du pluriel on en a mis trois, suivant un usage fréquent en Egypte : deux sont debout et une assise. Or elles sont toutes trois différentes l'une de l'autre. Une des statues debout est dans la position normale ; pour la

seconde les bras tombent le long du corps, ce qui pourrait faire penser que si la première est en bois, la seconde pourrait être en pierre; en y regardant de près, on constate de plus — et c'est là le point peut-être le plus intéressant — que les coiffures et les vêtements sont différents. Pour la première, la perruque est serrée sur le crâne, dont elle épouse le contour général, tandis que dans la seconde elle s'étend en arrière et semble étalée sur les épaules. Le pagne de la première statue est précédé à la partie antérieure d'une sorte de tablier triangulaire ; le pagne de l'autre montre un grand pli latéral. Cela nous ramène, tout au moins dans les grandes lignes, aux constatations faites au tombeau de Nakhiti.

Abordons à présent l'examen de quelques statues particulièrement importantes et qui ont été trouvées dans les chapelles de différents tombeaux.

Sépa et Nésa. — Le Musée du Louvre possède depuis longtemps trois statues que l'on a désignées autrefois volontiers sous le nom des « plus vieilles statues du monde ». Elles proviennent vraisemblablement de la nécropole de Gizé. Elles représentent deux hommes et une femme. Sépa, qui est représenté deux fois dans une attitude absolument identique, est debout, la jambe gauche timidement avancée, et nous avons signalé précédemment les subterfuges auxquels le sculpteur avait dû recourir pour rester fidèle, dans la pierre, à la pose normale des statues de bois. Nésa, la femme, est debout, les deux pieds l'un à côté de l'autre, dans la pose ordinaire des statues de femmes. La répétition de la statue de l'homme nous rappelle les pseudo-groupes qui doivent peut-être leur existence à l'habitude de répéter deux fois l'effigie du propriétaire de la tombe, par suite d'une coutume égyptienne de dédoublement, se rattachant aux traditions de la royauté.

Dans le tombeau de Hesi, la petite chambre à statues, près de l'entrée, a conservé une base de pierre, sur laquelle se trouvent les traces de deux grandes statues et d'une petite. Il y avait là bien probablement un ensemble comparable à celui de Sépa et Nésa.

Ra-Nefer. — Les fouilles de Mariette ont fait découvrir à Saqqara le tombeau d'un personnage du nom de Ra-Nefer. C'était un grand mastaba sans chapelle intérieure, celle-ci ayant

été construite sur la face est, à l'extrémité sud. Dans cette chapelle il y avait encore, debout, à leur place primitive, trois grandes statues de pierre : deux qui représentent l'homme, faisaient face à la porte (Art, pl. 13 et 111), tandis que la troisième, représentant sa femme, était posée dans l'angle à droite de la porte d'entrée (Art, pl. 115). Les deux Ra-Nefer, de 1m80 et 1m85 de haut, comptent certainement parmi les meilleures sculptures en pierre de l'Ancien Empire. Elles représentent toutes deux un personnage qui porte notamment le titre de grand prêtre de Ptah. Si l'on se rappelle ce que j'ai eu l'occasion de dire précédemment du rôle que jouaient les grands prêtres de Ptah dans l'art égyptien, nous serons portés à croire que, lorsqu'on exécutait les statues destinées au tombeau de l'un de ces personnages, on confiait le travail aux sculpteurs les plus réputés de la capitale ; les statues de Ra-Nefer ont donc quelque prétention à nous montrer ce que l'on faisait de mieux en sculpture sur pierre, en dehors des statues royales. Elles nous représentent toutes deux le personnage debout, en marche, la jambe gauche en avant, les deux bras tombant le long du corps, les mains serrant le bâtonnet ; des tenons de pierre viennent soutenir le corps et lui donnent à défaut de souplesse la solidité désirée. Les statues étaient généralement peintes et au moment de leur achèvement elles pouvaient donner très exactement l'impression que l'on se trouvait en présence de l'original vivant ; plus proches peut-être des figures d'un musée de cire que d'œuvres sculpturales, au sens où nous l'entendons. On remarque immédiatement que, si les statues sont semblables dans l'ensemble, elles diffèrent néanmoins par des détails. Sur la première, Ra-Nefer a la tête couverte d'une grande perruque, divisée sur le front et dont les mèches, qui descendent dans le cou, s'étalent latéralement sur les épaules, de manière à encadrer en quelque sorte le visage. Pour la seconde statue il n'y a pas de perruque et l'on hésite sur le point de savoir si ce sont les cheveux naturels qui ont été représentés ou bien une sorte de bonnet étroit, serré sur le crâne. Si la coiffure est différente, il en est de même du vêtement. Pour la première statue c'est le pagne court, s'arrêtant au-dessus des genoux, avec une partie triangulaire à plis étroits ; c'est ce qu'on appelle souvent le pagne de gala ou de cérémonie. Pour la seconde, au contraire, nous avons un pagne long, cachant entière-

ment les genoux et dont l'extrémité latérale forme un pli rabattu sur le devant. Sur une des statues de Nakhiti cette extrémité du vêtement était tenue en main. En général les formes anatomiques des deux corps sont bien rendues, avec les détails soigneusement indiqués, surtout aux bras et aux genoux. La statue de femme, sans attirer autant l'attention que les deux statues d'homme, est néanmoins un bon morceau de sculpture.

Cheikh-el-Beled. — La statue célèbre connue sous le nom de « maire du village » parce que les Arabes, témoins de sa découverte, lui trouvèrent de la ressemblance avec le maire d'un village voisin, compte certainement parmi les chefs-d'œuvre incontestables de l'art égyptien (Art, pl. 15 et 112). « Le Cheikh-el-Beled, dit Maspero, marque l'apogée de l'art memphite et, si l'on ouvrait quelque part un salon des chefs-d'œuvre du monde entier, il est un de ceux que j'y enverrais pour l'honneur de l'art égyptien ». Il est bien regrettable que nous sachions si peu de chose de précis sur les circonstances de sa découverte en 1860. Dans l'ouvrage posthume de Mariette « Les Mastabas de l'Ancien Empire », on voit un croquis sommaire d'un grand mastaba, à petite chambre de culte, semblable à celle du mastaba de Ra-Nefer, sinon qu'une niche étroite faisait face à la porte d'entrée. « C'est au fond de la niche appartenant à la petite chambre qu'a été trouvée la précieuse statue en bois. La tête, le torse, les bras, le bâton même, étaient intacts, mais les jambes et le socle étaient irrémédiablement pourris, et la statue ne se tenait debout que par le sable qui la pressait de toutes parts. A la porte de la petite chambre, dans le sable et renversée à la place où évidemment elle avait été jetée, était l'autre statue de bois » (Art, pl. 114). Malgré les contradictions récentes à ce sujet, il est peu douteux que véritablement le torse de femme ait été trouvé dans la même chambre que le Cheikh-el-Beled.

Le cheikh est dans la position normale. Il n'a pas de perruque et, si ce qu'on voit sur sa tête ne sont pas les cheveux naturels, le contour net et précis pourrait faire croire un instant à une sorte de calotte. Il est vêtu du long pagne cachant les genoux, avec un grand pli latéral. Au moment de la découverte il restait encore des traces nombreuses d'une fine étoffe qui recouvrait le bois

et qui servait de soutien au stuc peint. Le stuc dissimulait entièrement les irrégularités de la matière, cachait le raccord des bras au torse ainsi que les pièces rapportées, par exemple, au milieu de la joue. Tout cela a disparu hélas ! maintenant, et si belle que soit la statue, nous ne pouvons la considérer que comme très inférieure à ce qu'elle était lorsqu'elle sortit des mains du sculpteur et du peintre qui l'exécutèrent. Nous savons, par une inscription sur une stèle encastrée dans le mastaba même, que la chapelle appartenait à un personnage du nom de Ka-Aper, dont le titre était « prêtre lecteur en chef ». Il ne s'agit donc pas d'un surveillant de travaux, ni d'un personnage de basse extraction ou de rang subalterne. Il a d'ailleurs un des deux vêtements que portait le grand prêtre de Memphis Ra-Nefer. Il y a quelques années Miss Murray a déblayé de nouveau le tombeau du Cheikh-el-Beled. Elle a constaté qu'au lieu de la petite niche indiquée sur le croquis de Mariette il y avait au contraire, en face de l'entrée, une niche assez large ; cette constatation amène à se poser tout naturellement la question de savoir s'il n'y avait pas à côté du Cheikh-el-Beled une seconde statue, qui viendrait compléter la série normale, comme pour Sépa et Nésa ou Ra-Nefer et sa femme. Dans ce cas cette seconde statue d'homme devrait nous montrer la perruque en boucles ou en mèches et le pagne court ou de gala. Il existe précisément au Musée du Caire un torse en bois qui présente d'assez grandes analogies de facture d'une part avec la statue du cheikh et, d'autre part, avec le torse de femme (Art. pl. 16). Curieuse coïncidence : à plusieurs reprises ceux qui ont parlé du cheikh et de sa femme ont signalé, immédiatement après, le torse en question. Les yeux incrustés sont faits tout à fait de la même manière, le mode d'assemblage des bras est absolument identique ; l'extrémité des seins est faite d'un morceau de bois incrusté d'une manière semblable pour les trois pièces. Tout ce que l'on sait du torse du Caire, c'est qu'il a été trouvé en janvier 1860 ; et il est d'autre part incontestable qu'au moment de la découverte du cheikh Mariette n'était pas présent aux fouilles de Saqqara. On comprendrait donc aisément que le torse ait passé inaperçu, puisque le tombeau avait fourni la belle pièce qui concentrait sur elle l'attention générale.

Scribe de Morgan. — En 1893 M. de Morgan, alors directeur du Service des antiquités, découvrit à Saqqara un tombeau à « long couloir étroit, qui s'avance dans la maçonnerie du nord au sud. Deux grandes stèles ou, si l'on veut, deux niches en forme de porte, avaient été aménagées dans la paroi de droite et une statue se dressait devant chacune d'elles à la place même où les manœuvres égyptiens l'avaient posée le jour des funérailles ». L'une est un scribe assis sur le sol, de 51 centimètres de hauteur (Art, pl. 20) ; l'autre au contraire nous montre un personnage assis sur un siège cubique, les mains posées sur les genoux, à la façon ordinaire. Malheureusement aucune inscription ne vient nous donner d'indications sur la personnalité de cet homme représenté par ces deux statues si différentes d'aspect. La grandeur de son mastaba nous avertit cependant qu'il devait occuper une haute position dans la société. Les deux visages sont fort différents et cela ne tient pas seulement à l'impression causée par les deux perruques différentes. L'une est la grande coiffure évasée d'une des statues de Ra-Nefer ; l'autre est la perruque moins ample mais à nombreuses séries de petites mèches. Cet exemple paraît bien indiquer qu'il n'est pas nécessaire de croire que les statues de scribes soient les effigies de personnages subalternes et qu'on doive les ranger dans la catégorie des serviteurs. Il s'agit bien de personnages de rang élevé que l'on a représentés, dans leur tombeau, dans deux des positions les plus fréquentes : assis sur un siège ou sur le sol, les jambes croisées dans l'attitude familière aux orientaux.

Scribe du Louvre. — Ceci nous amène tout naturellement à examiner la célèbre statue de scribe qui peut passer aussi pour l'une des merveilles de l'art de l'ancienne Egypte (Art, pl. 118). Au lieu de répéter ou de reproduire les phrases enthousiastes qu'elle a provoquées, il sera peut-être plus intéressant d'insister quelque peu sur les circonstances de sa découverte. Elle provient des fouilles de Mariette à Memphis. Voici ce que raconte le fameux explorateur français à propos des sépultures anciennes qu'il rencontrait en déblayant l'allée du Sérapéum. « Deux des tombes qui bordent l'allée ont surtout fixé mon attention. La première est située au nord et appartient à l'Ancien Empire.

Elle a été dévastée de fond en comble et c'est à grand'peine que j'en reconstruis le plan primitif. On découvre, dans les décombres où elles ont été jetées pêle-mêle, cinq statues peintes, dont les morceaux qui se rajustent sont soigneusement recueillis et mis de côté. Deux niches, cachées dans une muraille qui n'a pas été complètement abattue, sont ouvertes. Nous y trouvons, posées à leur place antique, deux admirables statues. Elles sont en calcaire. Le nu est peint en rouge, les cheveux en noir, le caleçon court (schenti) en blanc. Les yeux sont enchâssés dans une enveloppe de bronze, qui tient lieu de paupières. Au milieu des yeux, formés d'un morceau de quartz blanc opaque, est fixé un petit disque de cristal de roche, qui donne à la prunelle ainsi figurée une extraordinaire puissance de vie. Je fais vider le puits, au fond duquel nous ne trouvons qu'un sarcophage grossier de calcaire grisâtre déjà violé ». Dans une note, Mariette ajoute après coup : « Les sept statues ainsi découvertes sont maintenant au Louvre. Une des deux statues aux yeux rapportés est le fameux scribe accroupi, dont l'apparition a causé dans le monde des artistes et des archéologues une si vive émotion. Vers les derniers temps des fouilles du Sérapéum j'ai mis une seconde fois des ouvriers dans les décombres où ces monuments ont été recueillis. Le désordre est si grand que je ne saurais affirmer que ces débris n'appartiennent pas à plusieurs tombeaux. Rien de nouveau d'ailleurs n'a été découvert ».

Il y a donc nettement deux groupes de statues : l'un formé de cinq statues, qui étaient au nom d'un personnage appelé Sekhem-ka, et ensuite les deux statues aux yeux incrustés, trouvées « à leur place antique », dans deux niches d'une muraille. Mariette, dans sa note, suggère qu'il a pu y avoir là plusieurs tombeaux, ce qui permettrait de séparer le scribe, des statues de Sekhem-ka, auxquelles on l'a parfois réuni. Mais quelle est la seconde statue, aux yeux incrustés, trouvée en même temps que le scribe et qui, d'après le cas du tombeau du scribe de Morgan, a des chances d'appartenir au même personnage ? La solution de cette question n'était pas très difficile à trouver puisqu'au Louvre, en dehors du scribe, il n'y a qu'une statue dont les yeux soient faits de la même manière : c'est la statue assise représentant, d'après une inscription, un administrateur de nome ou pro-

vince, du nom de Kai, fils d'une femme d'extraction royale, appelée Meschet (Recueil, pl. 6 et 7). Si l'on réunit en un groupe ces deux statues, nous y retrouvons les mêmes types que dans le tombeau du scribe de Morgan : un homme assis sur un siège cubique, un autre écrivant, assis sur le sol. On constatera encore une fois qu'il y a une différence dans les coiffures : le scribe n'a pas de perruque et Kai a la perruque arrangée en petites boucles superposées.

Les statues qui précèdent nous ont montré un certain nombre de spécimens typiques des principaux vêtements des hommes : pagne court ou long, serré sur les hanches et tenu par une ceinture qui a parfois une fermeture plus ou moins compliquée. En général la représentation de ces vêtements n'offrait pas aux sculpteurs de difficultés spéciales ; pour les statues de femmes, au contraire, le problème de la draperie se posait d'une manière plus compliquée. Il est bien possible qu'on avait commencé, pour des statues en bois, par représenter la femme nue, ensuite couverte de vêtements véritables. On se représente très bien une statuette, comme celle de la femme de Nakhiti, habillée d'une robe en étoffe. Des inventaires de temples de l'époque du Moyen Empire énumèrent d'ailleurs les vêtements des statues. Mais il n'était plus possible d'habiller de la même façon des statues de pierre, surtout quand des tenons étaient nécessaires entre les membres et le corps ou qu'un pilier dorsal venait empêcher le mouvement de la draperie. Il fallait bien alors se résigner à copier le vêtement tant bien que mal dans la pierre.

Pour ne pas nous étendre trop longtemps sur ce sujet, qu'il nous suffise de citer un petit nombre de cas d'une même époque, le commencement de la IVe dynastie.

Une statue qui représente, paraît-il, la mère de Khéphren, montre la femme enveloppée entièrement dans un grand manteau à plis dont les masses cachent à peu près complètement les formes du corps. Le châle paraît enroulé autour de la taille sous les seins, remonte dans le dos, vient recouvrir ensuite l'épaule et le bras droit, tandis que le bras gauche est entièrement dégagé. Ici on ne voit pas de robe mais seulement un manteau. Dans la belle statue de Nefert (Art, pl. 18), trouvée à Meidoum, la prin-

cesse est assise ; elle est également enveloppée dans un manteau qui cache les deux bras; seule la main gauche sort par l'échancrure, mais un détail montre que le manteau, qui épouse étroitement les formes du corps, recouvrait une robe maintenue par deux bretelles qui passaient au-dessus des épaules. Cette même robe est reconnaissable sur de nombreuses statues d'Ancien Empire, par exemple sur le groupe de Mertitefes signalé précédemment (Recueil, pl. 4) et où l'on constate que la robe soutenue par les bretelles est serrée à la taille sous les seins. Elle n'a aucune espèce de plis, elle colle exactement sur le corps comme un fourreau, si étroite qu'elle eût dans la réalité rendu tout mouvement impossible. Nous devons bien admettre que l'étoffe était plus ample et que c'est seulement faute de pouvoir la draper convenablement qu'on s'est résigné à lui faire épouser tout le mouvement des formes anatomiques, sans une indication de plis quelconque. C'est ce qui explique que bien des statues de femmes semblent les représenter absolument nues. Voyez par exemple la femme de Jechi : ce n'est vraiment qu'en regardant le dessin des cuisses que l'on s'aperçoit que la chair est recouverte d'une étoffe (Art, pl. 116). On remarquera, particulièrement sur cette dernière figure, la perfection du rendu anatomique du corps de la femme, avec une réelle précision et aussi avec une réserve et une discrétion que l'on ne trouve pas toujours dans les œuvres de l'art gréco-romain.

En général, on peut constater que dans les bonnes statues d'Ancien Empire il y a rarement des fautes de proportions. Il est possible, comme on l'a prétendu, que la pratique des embaumements avait instruit les Egyptiens sur l'anatomie et leur en avait donné des notions exactes. Dans quelques cas, des particularités d'un personnage ont été traduites avec beaucoup de précision. Sans rappeler le cas du nain Chnoum-Hetep, on admirera la façon vraiment frappante dont un sculpteur a rendu le torse gras d'un personnage, un frère de Khéops, dit-on, qui se trouve au Musée d'Hildesheim. Une tête au Louvre, connue sous le nom de tête rouge, présente un cas remarquable de l'étude d'un type de crâne particulier. « Ses pommettes forment deux protubérances fort accentuées, son nez est fort et relevé du bout en un lobule arrondi. La bouche est large et bien dessinée, les angles mandibulaires sont fort apparents. Enfin la mâchoire inférieure, bien détachée,

se termine par une éminence légèrement triangulaire ». L'ethnographe français Hamy, qui décrit ainsi cette tête, en souligne l'aspect mongoloïde et il veut y voir le prototype des fameuses statues dites hycsos, trouvées à Tanis et que j'ai rattachées à l'art antérieur à la IVe dynastie.

Peut-on suivre dans les nombreuses statues de l'Ancien Empire un véritable développement du style ? C'est là une question bien difficile à résoudre avec les éléments dont on dispose actuellement, la plupart des statues n'ayant pas un état civil précis. Peut-on, du reste, parler de style quand un même tombeau nous a montré des œuvres si différentes l'une de l'autre ? Souvent on a groupé un certain nombre de statues en pierre dure, considérées comme archaïques. Citons un exemple du Musée de Leiden (Recueil, pl. 2), un autre du Musée de Naples (Recueil, pl. 51). Ce sont évidemment des sculptures assez maladroites et si rudes d'aspect, qu'on peut être porté en effet à y voir les premiers tâtonnements d'un art qui chercherait à se dégager de la barbarie. Mais cependant il faut être méfiant sur ce point et, en fait, le Musée de Berlin possède la partie inférieure d'une statue, « archaïque » s'il en fut, d'un personnage appelé Ikhetaa. Or le Musée du Louvre conserve un admirable bas-relief du tombeau du même personnage, représenté en un style excellent que nous serions tentés d'appeler classique (Origines, pl. 15). Il y a donc dans la statue tout simplement de la gaucherie et de l'inexpérience dans le travail du granit, et cette œuvre isolée ne nous apporterait pas un témoignage suffisant pour apprécier le niveau de l'art à l'époque où on la sculpta.

Si l'on voulait cependant caractériser non le style mais la tendance artistique des sculptures de l'Ancien Empire, il semble que l'on doive distinguer deux directions : tout d'abord un naturalisme très franc et même parfois brutal ; ensuite un idéalisme qui montre chez les sculpteurs une intention d'adoucir les traits. Ainsi que l'a dit Maspero, « ils atténuèrent délicatement certaines courbes du menton ou du nez qui leur semblaient disgracieuses, ils remplirent les joues, ils évitèrent de trop enfoncer l'œil dans l'orbite, ils abaissèrent légèrement les épaules et ils adoucirent la saillie des muscles sur les bras ou sur les jambes comme sur le buste. » Mais cette tendance est surtout apparente pour nous,

parce que, aux âges suivants, elle s'est développée pour atteindre son point culminant à la XVIIIe dynastie et qu'ainsi nous arrivons à en découvrir les débuts, au milieu des nombreuses productions des sculpteurs de l'Ancien Empire.

Disons ici qu'en se fondant simplement sur le style, rien n'empêcherait de faire remonter à l'Ancien Empire deux belles statues de bronze, de la collection Posno, conservées au Musée du Louvre. Les archéologues ont hésité beaucoup sur la date qu'il convenait de leur attribuer. Après les avoir d'abord rajeunies, on semble disposé pour le moment à les reporter jusqu'au Moyen Empire. La découverte de la grande statue en cuivre de Pepi, à Hiérakonpolis, avertit de ne pas être trop timide sur le point de savoir si les Egyptiens de l'Ancien Empire étaient capables d'aborder des problèmes de fonte, tels que ceux que comportait l'exécution des statues Posno.

Les comparaisons que nous avons établies précédemment entre un certain nombre de statues trouvées dans un même tombeau, nous amènent tout naturellement à nous demander si les artistes de l'Ancien Empire ont été capables de faire de bons portraits de leurs modèles. Ce que nous avons vu pourrait bien nous porter à répondre que non. Comparons entre elles les deux têtes des deux statues de Ra-Nefer, puis celles des deux statues du tombeau de Morgan et aussi la tête du scribe du Louvre à celle de la statue au nom de Kai. Les différences sont tellement frappantes, qu'on pourrait affirmer que les sculpteurs n'ont même pas cru nécessaire de faire pour leurs modèles deux statues semblables et qu'ils se contentaient de produire « quelque chose de vivant » et d'assez vivant, pour qu'une âme désincarnée puisse être satisfaite de ces nouveaux corps mis à sa disposition. La cérémonie funéraire ainsi que les inscriptions précisant la titulature et le nom suppléaient au défaut de ressemblance. Cependant, si les sculpteurs de l'Ancien Empire n'ont pas réussi à faire des portraits fidèles, ils ont néanmoins produit des têtes d'une intensité de vie extraordinaire et cette intensité de vie ne dérive pas uniquement de l'artifice qui consiste à incruster dans la tête des yeux faits de matières colorées et brillantes. Que l'on regarde Ra-Hetep ou Nefert, le Cheikh-el-Beled ou Ra-Nefer et les fameux scribes et l'on conviendra que les vieux sculpteurs memphites avaient atteint un

niveau qui fait de leur époque une des périodes les plus brillantes de l'art.

Ils ne se sont pas montrés inférieurs comme animaliers. Contentons-nous de rappeler les petites figures de chiens et de lions des tombeaux de la Ière dynastie et d'attirer en outre l'attention sur deux pièces particulièrement remarquables. L'une est un lion en terre cuite exhumé des couches anciennes du temple d'Hiérakonpolis (Débuts, fig. 187), l'autre est la partie supérieure d'une image de faucon en métal trouvée dans le même temple. Le corps en bronze était irrémédiablement brisé. Au contraire, la tête en or s'est conservée presque intacte et elle témoigne d'un tel bonheur dans le rendu des formes animales, que l'on est tenté de considérer cette pièce comme un des plus précieux documents de la maîtrise artistique des anciens orfèvres égyptiens.

CHAPITRE XVIII

LES BAS-RELIEFS

Première partie

Reliefs royaux. — Les bas-reliefs royaux des premières dynasties sont peu nombreux et ils se trouvent tous, en dehors de l'Egypte, au Sinaï, gravés sur des rochers. Le plus ancien, que nous avons déjà rencontré précédemment, est le relief du roi Semerkha. On y voit trois figures royales l'une à côté de l'autre. La première à gauche nous montre le souverain portant la couronne de la Haute-Egypte et abattant un ennemi vaincu. Devant ce groupe, le roi est deux fois représenté debout, portant d'abord la couronne de Basse-Egypte, puis la couronne de Haute-Egypte. C'est un nouvel exemple de deux images d'un même personnage répétées l'une à côté de l'autre et présentant seulement une différence dans la coiffure. Le style de ce bas-relief est assez sec, ce qui s'explique par les conditions dans lesquelles il a été exécuté, à une très grande hauteur au-dessus du sol. Pour s'en convaincre il suffirait de regarder la plaquette en bois du roi Den, de la collection Mac Gregor, qui montre le même thème dessiné d'une manière infiniment plus vivante et animée.

On pourrait citer encore des bas-reliefs de Snefrou, de Khéops et de quelques autres rois du même empire. Par ces monuments commémoratifs d'expéditions au Sinaï, nous constatons qu'un des thèmes fondamentaux des reliefs égyptiens de l'époque ultérieure était complètement constitué dès les premières dynasties.

Reliefs des temples. — Le temple solaire d'Abou-Gourab de Ne-Ouser-Re a donné quelques bas-reliefs importants,qui malheureusement ne sont pas encore publiés. D'après quelques fragments reproduits çà et là, on peut juger qu'ils montraient d'abord une série d'épisodes d'une fête religieuse que l'on appelle « heb-sed » (sorte de cérémonie de divinisation royale), exécutés entièrement

dans le genre des reliefs d'époque postérieure qui reproduisent la même fête. D'autres morceaux représentent les trois saisons de l'Egypte : c'est une sorte de catalogue de la nature et de ses produits, où l'on voit, côte à côte, des céréales avec leur nom, puis des arbres variés, des animaux, puis encore la récolte des différents produits, comme par exemple le miel. Un fragment figurant des animaux au désert donne un bon exemple de ces paysages sommaires avec indication de la végétation et des mouvements du sol. Il y a, entre autres, une figure d'antilope frappant le sol du pied et jetant en l'air de la poussière ; c'est déjà l'égal des meilleures représentations d'animaux de l'époque postérieure.

Dans les temples des pyramides de la IVe dynastie on n'a trouvé aucun fragment de relief. Le temple de Khéphren était détruit, il est vrai, jusqu'au niveau du sol, mais s'il avait été décoré de bas-reliefs on aurait pu s'attendre à en trouver au moins quelques fragments ; au cours du déblaiement on n'a absolument rien rencontré de ce genre, ce qui permet de conclure à l'inexistence de bas-reliefs. Le temple de Mycérinus, comme nous l'avons vu, était inachevé.

Au contraire pour la Ve dynastie, la moisson de reliefs rehaussés de peintures a été fort abondante, bien qu'elle ne représente qu'une infime proportion de ce qui existait auparavant. Au temple de Sahoure, on a calculé qu'il devait y avoir environ dix mille mètres carrés de bas-reliefs ; au portique seul, environ deux mille. On en a retrouvé environ cent cinquante seulement, mais ces fragments sont des plus précieux, car par leur variété ils ont permis de se faire une idée suffisante de la décoration complète des monuments. Dans la reconstitution de la cour, Borchardt a pu rétablir les bas-reliefs dans leur place primitive. On voit qu'ils étaient disposés au-dessus d'un lambris d'un peu plus de 1^m50 de hauteur et qu'ils s'élèvaient ensuite à peu près jusqu'au plafond. Nous retrouverons exactement la même disposition dans les tombeaux. Le temple de Sahoure a fourni un nombre considérable de fragments de reliefs. Pour en examiner quelques-uns avec plus de facilité nous les grouperons en quelques catégories générales. On peut diviser en effet les représentations en scènes militaires, scènes de chasse, scènes funéraires et scènes religieuses.

Scènes militaires. — Un des fragments les plus importants

montre l'épisode final de la victoire remportée sur les voisins occidentaux de l'Egypte, les Libyens. D'après quelques restes on voit qu'il y avait d'abord, à gauche, une gigantesque figure du roi, en train d'assommer le prince des Libyens. Derrière ce tableau principal, les épisodes accessoires sont répartis en plusieurs registres. Tout en haut on voit les chefs, les princesses de Libye et leurs enfants, implorant du roi leur grâce. Derrière eux est assise la déesse des Annales, qui écrit le compte des prisonniers faits sur les pays étrangers. En dessous s'étale sur quatre registres le bétail capturé. Ce sont les bœufs, les ânes, les chèvres et les moutons. Au-dessus de chaque rangée d'animaux il y a des chiffres fantastiques, comme on en relève dans les tombeaux au-dessus des représentations des troupeaux du mort ou des objets d'offrandes. Enfin, en dessous sont figurés encore plusieurs personnages princiers, peut-être la femme et les enfants du chef abattu, et de plus la déesse de l'occident et un dieu de Libye. Il entre bien dans les idées orientales de faire assister les dieux de la région vaincue au triomphe du roi conquérant. Sur un autre fragment on pouvait voir les dieux de l'Egypte, amenant en laisse les différents peuples vaincus, représentés chacun par un personnage type ; ils se suivent, les bras serrés étroitement dans diverses positions, devant la poitrine, au-dessus de la tête, ou derrière le dos. Les différents caractères ethnographiques sont saisis avec beaucoup de précision et l'habitant de Pount, sur la côte africaine de la mer Rouge, ou le Libyen, ou les habitants du sud de la Palestine sont rendus chacun avec leur physionomie particulière. Quand donc nous admirerons au Nouvel Empire les magnifiques tableaux d'étrangers, nous aurons sous les yeux des œuvres qui se rattachent directement à une tradition bien ancienne. Un autre bas-relief montre la flotte revenant d'Asie et ramenant quelques indigènes, peut-être des otages.

Scènes de chasse. — De très nombreux fragments d'une scène de chasse ont pu être rassemblés en un immense panneau décomposé en trois parties principales. Le personnage le plus important est le roi qui s'élance l'arc à la main, et qui décoche des flèches droit devant lui. Le mouvement général du roi archer est très bien rendu. Derrière lui, répartis en quatre registres, se trouvent

les personnages de la suite, parmi lesquels on voit le prince héritier. Le but des flèches royales est représenté par une masse d'animaux répartis en plusieurs registres, probablement quatre, délimités aux extrémités par un grand filet qui enserrait le terrain de chasse. A chaque registre le sol est indiqué par une ligne sinueuse, sur laquelle des plantes croissent de place en place. Tout le tableau est rempli par de nombreux animaux d'espèces variées : ils fuient dans deux directions, mais ils sont atteints sans miséricorde par les flèches royales réparties également sur les divers registres. Les représentations d'animaux sont parfaites et montrent une grande variété d'attitudes. Un détail curieux à noter : à l'un des registres on voit un chien qui vient de terrasser une antilope. Sur ce groupe, des lignes quadrillées montrent que le dessinateur n'a pas travaillé à sa fantaisie mais copié un modèle. Il en est de même, à un autre endroit, pour la représentation d'un hérisson.

Scènes funéraires. — Il faut rattacher à cette catégorie les processions de personnages réels ou symboliques qui apportent les offrandes à la sépulture royale, ainsi que les figures de bouchers en train de dépecer les animaux du sacrifice. Des personnages représentant les diverses provinces s'avancent précédés par des femmes, porteuses d'offrandes et symbolisant chacune un domaine funéraire. Plus loin ce sont les dieux de la Haute et de la Basse-Egypte, accompagnés de séries d'hommes et femmes, de cette catégorie qu'on appelle des Nils. On peut faire plusieurs remarques curieuses à propos de ces processions. Ainsi, sur l'une, on relève encore la présence de lignes quadrillées qui avaient servi à poser les figures. Lorsque précédemment nous avons examiné la question des canons de proportions, nous avons constaté d'une façon générale qu'il existait deux canons : l'un habituel dès l'Ancien Empire et l'autre devenu fréquent à partir de l'époque saïte. On sait que ces canons différaient par la hauteur à laquelle tombaient sur un corps debout les différentes lignes qui déterminaient des carrés. Or voici que dans le temple de Sahoure les figures de dieux et de déesses semblent dessinées suivant le canon dit de la basse époque: la figure est divisée par de grands carrés, dont il y en a dix en hauteur et la ligne supérieure du dixième passe exactement au niveau

de la bouche. Le canon saïte nous donnait vingt comme point de repère de la bouche ; il suffit de diviser en quatre (soit deux dans le sens de la hauteur) chacun des grands carrés que nous avons ici pour retrouver exactement ce chiffre. [1] De même le genou devrait tomber à sept et il est ici exactement entre deux carrés. Or, précisément à la partie inférieure de ce relief, on voit des figures où les grands carrés sont de place en place divisés en quatre. C'est évidemment pour la rapidité de l'exécution, confiée à des artistes entraînés, qu'on s'est borné à n'indiquer que dix lignes au lieu de vingt dans le sens de la hauteur. Cet exemple semble prouver que l'adoption du soi-disant canon saïte n'a été tout simplement que la remise en honneur d'un canon qui était parfaitement employé sous l'Ancien Empire, bien que l'autre ait été plus généralement en usage à cette époque.

Dans une autre procession, deux figures méritent d'être particulièrement notées. Si précédemment nous avons vu des personnifications de provinces et de domaines, ici on a cherché à figurer la mer et le grain. Voici comment on s'y est pris : on a dessiné un personnage gros et gras, en tout semblable aux Nils, mais pour le premier on lui a couvert le corps de petites lignes en zigzag figurant l'eau, et pour le second, de grains serrés les uns contre les autres.

Scènes religieuses. — Toutes les scènes précédentes proviennent de la première moitié du temple, de ce qu'on appelait le temple public. Les représentations de divinités se trouvent au contraire dans la partie appelée temple intime. On y voit de grandes figures de dieux et de déesses, traitées de la manière la plus classique, ressemblant en tout aux images divines des époques postérieures. Il n'est pas douteux que si des fragments de ce genre avaient été mis dans le commerce il y a quelques années, sans aucune indication d'origine et sans que le nom du roi n'apparaisse, personne n'aurait osé les faire remonter à une époque antérieure au Moyen Empire ; peut-être même n'aurait-on pas hésité à les attribuer à la XVIIIe dynastie. Les attitudes, les ornements,

---

(1) Ceci n'est pas tout à fait exact, car on constatera qu'il manque en bas la valeur d'un quart de carreau et qu'ainsi la bouche ne tombe en réalité qu'à la division dix-neuf et demi.

les coiffures, les gestes étaient connus depuis longtemps, à tel point que, dans l'état de mutilation où on les retrouve au temple de Sahoure, un petit fragment suffit parfois pour reconstituer en toute sûreté la plus grande partie d'une scène.

Nous pouvons compléter ce que nous venons de voir au temple de Sahoure par quelques exemples encore du temple de Ne-Ouser-Re. Le fragment d'un grand groupe du roi abattant son ennemi est un admirable morceau ; l'attitude générale du corps du chef libyen vaincu est vraiment parfaite (Art, pl. 120). Dans un relief de quelques millimètres d'épaisseur le sculpteur a réussi à donner, par des variations infimes de plans, des indications anatomiques fort exactes, par exemple au ventre. D'autres fragments ont fourni toute une série de types ethnographiques intéressants ; il s'agissait d'un grand bas-relief où l'on voyait le griffon royal écrasant sous ses pattes les têtes des ennemis précipités sur le sol. Suivant un procédé employé par les sculpteurs en ronde bosse, on avait cherché à animer les personnages en incrustant dans le relief des yeux faits de matières diverses. Nous retrouverons plus tard des exemples de cette représentation du griffon foulant aux pieds les peuples vaincus.

Un grand panneau, actuellement au Musée de Berlin, nous montre le roi assis sur un trône ; une déesse est à côté de lui et le tient par l'épaule, dans l'attitude des groupes sculptés, tandis que le dieu Anubis, à tête de chacal, présente à ses narines le signe de vie et lui donne en main des séries de signes de vie (Art, pl. 119). On pourrait croire que cette scène se passe dans le monde des dieux où le roi est parvenu, mais il n'en est pas ainsi, car nous voyons au pied du trône les suivants du roi, qui ont l'air de faire la haie. Il s'agit donc d'une cérémonie qui s'exécutait dans le temple et au cours de laquelle des prêtres et des prêtresses jouaient le rôle des divinités.

Puisque les mêmes scènes, dont nous avons ici les plus anciens exemples, se retrouvent, à peu près d'une manière invariable, à travers toutes les époques de l'art égyptien, c'est un indice que les artistes travaillaient d'après des séries de modèles consacrés par la tradition et dont on ne s'écartait que rarement. Si une preuve était nécessaire on pourrait la trouver dans le fait que des détails se répètent non seulement dans plusieurs monuments

d'une même époque et dans des localités différentes, mais aussi dans des monuments d'époques diverses : des animaux de la scène de chasse du temple de Sahoure, à Abousir, ont été signalés, dessinés d'une manière identique, non seulement au tombeau de Ptah-Hetep, à Saqqara (ces deux monuments sont à peu près contemporains), mais encore au temple de Mentou-Hetep, à Deir-el-Bahari, de la XIe dynastie.

Reliefs des tombeaux. — La série des reliefs des tombeaux est plus nombreuse et permet de mieux suivre la genèse du développement de ces décorations funéraires.

Dans les tombeaux en briques qui, on s'en souvient, précèdent les constructions de pierre, on recouvrait les murs d'un enduit sur lequel venaient ensuite les peintures. Malheureusement ces décorations fragiles ont laissé peu de traces. Il suffira de rappeler la tombe peinte d'Hiérakonpolis, dans laquelle on pourrait reconnaître une contrefaçon, par un indigène de Haute-Egypte, des décorations des tombes peintes des Egyptiens de la Basse-Egypte. Il faut aller directement jusqu'à la fin de la IIIe dynastie pour rencontrer un autre exemple d'une tombe peinte. Au mastaba de Hesi, à Saqqara, devant les niches peintes, tout le long du grand mur, il y avait des représentations, soigneusement exécutées en peinture, de tout le mobilier funéraire. Celui-ci semble posé sur un fond de bois. Ce détail rappelle le fait signalé précédemment dans l'étude des tombes que la chambre funéraire était parfois faite en poutres et en planches.

Les mastabas de Meidoum, contemporains de Snefrou, sont aussi partiellement décorés de scènes peintes. C'est d'un de ces tombeaux que sont sorties les fameuses oies du Musée du Caire, dont on a loué, à juste titre, la perfection et le naturel dans les attitudes.

Meidoum nous révèle également une technique très particulière qui semble vouloir combiner l'emploi de la fresque avec celui du calcaire revêtant les murs de la chambre mortuaire. Voici comment on s'y est pris. Après avoir dessiné les scènes à représenter, on a creusé, à une certaine profondeur dans la pierre, toutes les figures, et dans le creux ainsi obtenu on a inséré des pâtes de couleur, dont la juxtaposition formait des tableaux

coloriés dont le niveau était égal au plan primitif de la pierre. Le propriétaire du tombeau se vante dans une inscription d'avoir fait ces représentations en couleurs qui ne s'effacent pas ; mais malheureusement les pâtes se sont desséchées et sont tombées en beaucoup d'endroits. A côté de ces procédés particuliers, Meidoum nous offre aussi des murs en calcaire avec reliefs sculptés. Ce qui les caractérise, c'est une saillie assez accentuée ; les figures et les hiéroglyphes sont découpés nettement et s'enlèvent hardiment sur le plan de la pierre. Ce n'est pas une simple particularité locale, car le même genre de sculpture a été retrouvé, à la même époque, à Dahchour et à Gizé. Il est probable que ce procédé est le résultat de l'imitation de la technique des reliefs en bois. On se rappelle que déjà, dans une tombe de la Ière dynastie, une des niches avait un plancher de bois. Garstang a trouvé un tombeau où la niche était entièrement revêtue de planches avec des hiéroglyphes et une figure en relief. Au tombeau de Hesi, dans le fond de chaque niche, on avait inséré un panneau de bois décoré de figures en relief. Ces panneaux de Hesi comptent parmi les œuvres les plus précieuses du Musée du Caire (Art, pl. 28 et 126). Ils nous montrent dès la fin de la IIIe dynastie une perfection technique rarement égalée. Un simple coup d'œil permet de constater immédiatement combien la figure et les hiéroglyphes se détachent avec fermeté sur le fond. On sent la morsure du couteau ou du ciseau qui pénètre dans une matière assez souple à travailler. C'est cette technique-là que les bas-reliefs en calcaire s'ingénient à copier servilement.

Comparons un instant deux des têtes de Hesi (Débuts, fig. 3 et 4). Nous ferons immédiatement une constatation semblable à celle que nous faisions dans la leçon précédente à propos des statues. Les deux têtes qui prétendûment représentent le même personnage sont assez différentes. La forme du nez diffère de l'une à l'autre, bien qu'il y ait un air de ressemblance générale.

Un peu plus tard la technique du bas-relief en calcaire ira en s'adoucissant. La saillie du relief s'affaiblira, les tailles deviendront très fines et le raccord avec le fond sera ménagé par une pente insensible.

Dès la IVe dynastie probablement, on s'entend à faire des reliefs d'un genre particulier, où on laisse subsister le plan extérieur

de la pierre tandis que le relief proprement dit s'élève dans le creux déterminé par le contour des figures.

Grâce à l'examen d'un certain nombre de tombeaux inachevés, on peut se rendre compte du procédé habituel des sculpteurs ou même, en général, des décorateurs. En effet, le point de départ du travail de peinture ou de relief semble absolument identique. Il s'agissait d'abord d'obtenir une surface bien lisse. On y parvient en appliquant un enduit soit sur les briques, soit sur la paroi rugueuse, obtenue en creusant les chambres dans la montagne ; ou, encore, en revêtant leurs parois de blocs de fin calcaire soigneusement appareillés. Les joints des blocs étaient bouchés par un mortier, de manière à ce que nulle part n'apparaisse une solution de continuité.

Sur l'espèce de grande page blanche obtenue ainsi, le scribe dessinateur commençait à tracer les figures à l'encre noire ou rouge, en se servant des quadrillages ou des lignes de repère dont il a été déjà question. Parfois on constate qu'un dessinateur plus habile a rectifié ou amélioré l'un ou l'autre trait. Au tombeau de Ptah-Hetep on a dessiné les contours des porteurs d'offrandes en se guidant sur quelques lignes générales qui se rattachent au canon ordinaire de l'Ancien Empire. Le genou tombe à une ligne qui correspond à la sixième division ; l'épaule, à la seizième ; le haut du front, à la dix-huitième.

Lorsque la figure est ainsi posée *ne varietur*, le travail du sculpteur commençait. Sur une paroi du tombeau de Ti on voit nettement sa façon de travailler. La silhouette d'un premier porteur est découpée aussi sèchement que possible, sans aucun détail intérieur. A la figure suivante on a déjà commencé à tracer certaines lignes de détail. Une figure voisine au contraire est plus avancée. On a presque achevé les lignes intérieures, indiqué légèrement les détails de musculature, raccordé le relief au fond en adoucissant les tailles et il ne reste plus qu'à marquer les boucles de la chevelure, ce qui est fait pour les figures du registre inférieur. Quand un tombeau est de grande dimension, comme c'est le cas chez Ti, il n'est pas difficile de discerner l'œuvre de plusieurs ouvriers. Dans une des salles les porteurs d'offrandes sont beaucoup moins élégants que dans les grandes processions du couloir. Nous sommes donc en présence de l'ouvrage de deux équipes différentes.

De même que dans les temples, les reliefs se présentent invariablement, posés au-dessus du sol, sur un lambris qui mesure environ $1^{m}50$ et de là ils s'élèvent sans interruption jusqu'au plafond. Parfois, pour ne pas dire souvent, on trouve à la partie supérieure un ornement. Ce sont surtout des fleurs de lotus, posées les unes à côté des autres, le calice tourné vers le haut. Quelquefois en dessous des lotus il y a un ornement géométrique formé de deux lignes parallèles, interrompues de place en place par deux petits traits. Ce décor de lotus est souvent extrêmement simplifié et prend une forme géométrique, la fleur étant réduite à trois traits, dont l'un s'élève droit et les autres divergents. Ces traits divergents se touchent de fleur en fleur, de manière à former un décor continu. Un autre ornement est ce qu'on appelle les « khaker ». On a voulu y reconnaître parfois des franges de tapis, mais elles se trouvent toujours à la partie supérieure du mur et jamais en dessous, ce qui ne serait pas logique pour des franges. On les a décrites également comme ayant une origine constructive dérivant de l'emploi de roseaux. Cette dernière explication, toute ingénieuse qu'elle paraisse, n'est pas absolument convaincante.

En plus des murs de la chambre on relève encore des reliefs sur la stèle simple. Nous y reviendrons dans un instant. Quelquefois sur le siège des statues on voit des serviteurs apportant des offrandes : tels sont les trois côtés du siège de la statue de Neferartenef.

Nous mentionnerons ici une catégorie de monuments qui rentrent dans la série des reliefs. Ce sont les « vraies stèles » et l'on peut regretter que ce mot ait été transporté aux imitations de constructions que nous avons analysées précédemment, car cela est de nature à produire des confusions. Les vraies stèles donc sont essentiellement des pierres dressées devant le tombeau ou appuyées à la façade du tombeau, ou parfois aussi mises dans une chapelle. Elles portaient à l'origine le nom seul du mort, comme on l'a vu pour la grande stèle du roi Serpent. Cette inscription peut être accompagnée d'une ou de plusieurs figures du défunt. On y ajoute des scènes de plus en plus compliquées, si bien que la stèle finit par devenir un vrai résumé du tombeau complet, avec toute sa décoration. On les érigera à proximité des temples des dieux, où elles formeront un véritable cénotaphe pour l'âme

du personnage auquel elles sont consacrées. On en rencontre principalement au Moyen Empire et au Nouvel Empire.

Un des éléments fondamentaux de la décoration des tombes est constitué par les grandes figures du mort. Nous les trouvons en plusieurs endroits ; d'abord sur ce qu'on appelle la pancarte, qui est une plaque mise à l'extérieur du tombeau. Le mort y est représenté généralement assis devant une table, à côté de laquelle est dressée une liste d'offrandes. Cette pancarte, qui indique extérieurement la destination du monument, se répétait sur le panneau supérieur de la stèle simple. Et ceci indique une fois de plus l'identité foncière de la stèle simple avec le tombeau tout entier. On rencontre ensuite de grandes figures du mort sur les panneaux latéraux de la stèle, où elles sont manifestement la copie des statues qui sont censées enfermées dans celle-ci. On peut citer, par exemple, les représentations du prince Mer-Ab sur les panneaux de ses stèles (Art, pl. 21). La position du sceptre ou casse-tête qui passe derrière le corps montre bien, sans hésitation possible, qu'il s'agit de la copie de statues dans la pose normale (Voir Art, pl. 121). On trouve au même endroit, sur les panneaux de la stèle simple, des représentations de groupes funéraires.

On voit ensuite de grandes figures du mort, seul ou accompagné de membres de sa famille, sur les parois principales de la chambre et c'est vers elles que se tournent toutes les autres scènes qui, manifestement, y trouvent leur point d'aboutissement (Art, pl. 22). Il ne serait pas difficile de retrouver dans les reliefs toutes les variantes de groupes que nous avons étudiées dans une leçon précédente. Contentons-nous d'en citer deux du tombeau de Ti : le mort est debout ; sa femme, de proportions normales par rapport à son mari, est assise à ses pieds. A un autre endroit Ti est assis et sa femme, de dimensions minuscules cette fois, est à ses pieds et tient un des mollets de son mari dans l'attitude que nous connaissons.

Il n'est pas sans intérêt de profiter de l'occasion qui se présente à nous de faire ici une comparaison entre les portraits en relief de Ti et la statue du même personnage, trouvée dans un des serdabs et conservée au Musée du Caire. Le résultat de cet examen ne fera que confirmer ce que nous avons dit des sculptures en ronde bosse : on a peine, en effet, à trouver une ressemblance

entre la statue et les reliefs. Un autre exemple est donné par Neferartenef. Si l'on compare la figure du défunt sur la stèle du mastaba au Musée de Bruxelles avec la statue provenant du serdab et conservée au Caire, on a peine à croire qu'il s'agisse d'un seul et même personnage. Quelques détails relevés dans le tombeau de Neferartenef sont de nature à faire croire que toute la décoration avait été faite à l'avance, sans savoir à qui serait destinée la chambre funéraire. En effet il y a, en une certaine place, cinq enfants assis les uns à côté des autres. On y voit alternativement un garçon et une fille, un garçon et une fille, et enfin un garçon. C'est évidemment un choix d'enfants, avec une assez bonne proportion des deux sexes ; mais quand on regarde les inscriptions mises au-dessus de chacune des petites figures, on constate qu'il y a trois garçons à la suite, puis une fille, et enfin un garçon. Le nom d'un des fils est inscrit au-dessus d'une figure de fille : il ne s'agit pas d'une erreur dans le mot fils ou fille, car le personnage pour lequel on a fait cette malencontreuse faute est un scribe qui porte précisément le nom de son père. On peut constater aussi dans le même tombeau qu'à côté de chaque figure de porteurs d'offrandes on a gravé, après coup, le nom des prêtres funéraires attachés personnellement au service du mort. Evidemment on n'a pu les connaître qu'après l'exécution du décor. Tout semble donc indiquer que l'on faisait à l'avance des tombeaux dans lesquels il ne restait à préciser, au dernier moment, que les noms et les titres du défunt et des membres de sa famille. Et ceci démontre une fois de plus combien il serait vain de vouloir chercher dans les reliefs soit des portraits, soit des scènes authentiques de la vie du défunt.

CHAPITRE XIX

LES BAS-RELIEFS

Seconde partie

Dans les tombeaux, les scènes sculptées et peintes sur les murs des chapelles sont disposées, comme on le sait, en registres superposés, rangés devant les grandes figures du défunt. Tout ce qu'elles reproduisent se passe sous les yeux du mort qui « voit ou surveille » ce que ses serviteurs font à son intention. On a peine à se figurer, même quand on a vu quelques tombeaux d'Ancien Empire, l'extraordinaire variété des scènes représentées. Il semble que les Egyptiens aient eu la prétention de copier au bénéfice de leurs morts la nature et la vie tout entières. Il ne serait pas exagéré de dire que les représentations murales des tombes de l'Ancien Empire sont une espèce d'encyclopédie de la civilisation égyptienne. Dans un ouvrage récent Mme L. Klebs a présenté un catalogue, généralement bien fait, où tous les différents thèmes se trouvent classés et réunis. Nous ne pourrions mieux faire que de commencer par parcourir la liste dressée par cet auteur.

Scènes de la vie des grands. — Le maître est chez lui, à la maison 1° dans sa cour ou dans sa salle de réception, 2° ou bien à sa toilette. 3° On représente les différents objets nécessaires à la toilette ; 4° on assiste à de petites opérations chirurgicales. 5° Le maître est représenté dans des vêtements particulièrement riches ; 6° il reçoit le rapport de ses employés, 7° assiste à la punition de ses subordonnés ou bien 8° les récompense ; enfin 9° il est assis sur son lit de repos.

Le maître sort de chez lui : 1° il se promène en bateau ou bien 2° en palanquin, 3° au milieu de sa suite. S'il sort, c'est aussi 4° pour inspecter le bétail, recevoir des présents et surveiller ses ouvriers.

On rencontre de temps en temps les nains, singes et chiens favoris du maître.

Le grand personnage se rend à la chasse, 1° abat les oiseaux au moyen d'un bâton de jet ; 2° pêche à la fourche ou au harpon ; 3° attaque l'hippopotame, 4° ou bien perce de ses flèches les animaux du désert ou enfin 5° se livre au plaisir de la tenderie.

L'administration de la maison nécessitait tout un personnel de scribes, que l'on représente avec leur matériel.

Les funérailles constituent une catégorie particulière. On voit 1° le transport du sarcophage vide de la carrière au tombeau ; 2° le cortège du convoi funèbre ; 3° l'arrivée des statues au tombeau ; 4° les traîneaux à offrandes conduits vers la tombe et, enfin, la mise au tombeau.

Scènes de la vie du peuple. — L'agriculture occupe une grande place et toutes les scènes successives sont représentées. 1° Labourage ; 2° brisement des mottes ; 3° semailles, avec les troupeaux piétinant la semence pour la faire pénétrer dans le sol ; 4° récolte du blé ; 5° chargement des gerbes sur les ânes et transport à la meule. Puis c'est 6° le dépiquage par les ânes ou les bœufs ; 7° les ouvriers empilant la paille en meule, vannant ou criblant les grains, 8° que l'on enferme dans les greniers et silos. Enfin, 9° la récolte du lin.

Culture de jardins. — Ici on voit 1° la culture potagère, 2° la récolte des figues, 3° la vendange, 4° l'extraction du miel et 5° la récolte de l'huile.

Troupeaux. — On peut distinguer 1° le bétail en prairie, 2° les troupeaux passant une rivière à gué ou à la nage, 3° les animaux sur le bord de la rivière près de bateaux qui passent.

Elève du bétail. — On assiste à tous les épisodes, depuis 1° des scènes de reproduction, 2° de naissance, 3° d'allaitement, jusqu'à 4° l'exploitation de la laiterie et 5° l'engraissage des bêtes. On rencontre ensuite la représentation 6° de la basse-cour, avec 7° son surveillant. C'est à cette série aussi que se rattache la scène de la cuisson du pain dans les champs.

Chasse aux animaux du désert, chasse aux oiseaux et pêche. — Ces scènes, très nombreuses, se divisent de la manière suivante :

1° chasse au désert, 2° chasse à l'hippopotame et au crocodile, 3° la tenderie, 4° prise des oiseaux au piège, 5° capture des oiseaux chanteurs, 6° pêche au filet à la traînasse, 7° pêche au filet à main, 8° pêche aux nasses et 9° à l'hameçon.

Cuisine. — Les serviteurs sont occupés 1° à rôtir des oies, 2° à cuire des poissons, 3° à rôtir ou à cuire des viandes ou le poisson pour les conserver ; enfin on voit les plats et la table.

Art. — Sous cette catégorie, pour ne citer que les titres principaux et sans mentionner les subdivisions de détail, on notera 1° la peinture, 2° la sculpture, 3° le creusement des vases en pierre dure, 4° le travail du métal, 5° l'orfèvrerie et 6° la fabrication des cylindres.

Métiers. — Les métiers, qui sont à peu près tous en relation directe avec la préparation du mobilier funéraire ou des offrandes alimentaires, se subdivisent comme suit : 1° menuiserie, 2° céramique, 3° brasserie, 4° boulangerie, 5° travail du cuir, 6° lingerie, 7° fabrication des filets pour la chasse aux oiseaux, 8° filature et fabrication des filets de pêche, 9° cordonnerie et 10° fabrication des nattes.

Constructions navales. — Ici nous assistons d'abord à l'approvisionnement en matières premières 1° par la récolte du papyrus et 2° par l'abatage des arbres, puis nous trouvons la construction proprement dite 1° des bateaux en papyrus et 2° des bateaux en bois.

Navigation. — On se sert de nombreuses variétés de bateaux. Les uns sont 1° de simples esquifs de papyrus, parfois cependant d'assez grandes dimensions ; les autres sont 2° des bateaux en bois, servant aux voyages. On peut séparer 3° les bateaux de marchandises et 4° les bateaux de haute mer.

Plaisirs. — 1° La musique instrumentale et le chant sont souvent accompagnés 2° de danses. Parmi les jeux, on distingue ce que nous appellerions 3° des jeux de société et 4° des jeux de plein air. Il semble que l'on puisse rattacher à ces derniers 5° la cueillette du lotus. On pourrait citer comme un véritable sport les scènes qui représentent des joutes navales.

Commerce d'échange. Scènes de combats. Représentations de types étrangers.

Scènes du culte funéraire. — Cette dernière catégorie de tableaux se rapporte particulièrement au mort installé dans son tombeau. Comme il convient de lui remplir sa table d'offrandes et de renouveler ses provisions à des époques déterminées, on rattachera ici les scènes de sacrifice. Les animaux sont amenés, puis on procède à l'abatage : 1° l'animal est pris et terrassé ; 2° on le met à mort et on récolte de son sang, peut-être pour constater si la bête est saine ; 3° les bouchers coupent la patte de devant, 4° enlèvent le cœur, 5° détachent ce qu'on appelle la viande de devant, 6° coupent la patte d'arrière et enlèvent les entrailles. Après l'abatage et le dépeçage des quadrupèdes, c'est 7° le tour de la volaille. On représente ensuite la table garnie de provisions. Pour que le mort puisse en jouir, il y a des cérémonies à exécuter avant, pendant et après le repas, puis encore quelques cérémonies accessoires.

Reste enfin à signaler les processions plus ou moins longues, parfois interminables, des domaines funéraires et des porteurs d'offrandes.

Devant une telle abondance de matériaux, il est difficile de fixer son choix lorsqu'on cherche à donner une idée suffisante des reliefs de cette importante catégorie. Puisqu'il faut se borner, prenons quelques exemples — non pas au hasard, mais parmi des centaines — sans que rien particulièrement n'ait fait retenir ou rejeter tel ou tel spécimen. Nous classerons les exemples retenus en suivant l'ordre indiqué par Mme Klebs.

Voici d'abord le palanquin dans lequel Ti se promenait ; la partie supérieure du mur est malheureusement mutilée et nous ne voyons plus la tête du maître. Sous l'espace laissé libre entre le véhicule et le sol on a représenté un nain, qui conduit en laisse un singe et un chien. Les animaux, comme toujours, sont silhouettés avec bonheur. Ils sont semblables à ceux du mastaba de Neferartenef, au Musée de Bruxelles. La représentation du nain rappelle la statuette de Chnoum-Hetep.

Un grand bas-relief au tombeau de Ti est consacré à une scène de chasse à l'hippopotame. Ti, lui-même, est debout dans un canot.

Dans une autre embarcation se trouvent les chasseurs qui attaquent les hippopotames à coups de harpon. Dans l'eau se voient de nombreux poissons et la bande des hippopotames forcée. Dans un coin, à l'extrémité de la scène, un petit personnage, dans un troisième canot, pêche à la ligne. Au-dessus de l'eau et formant le fond du tableau, s'élèvent parallèlement de nombreuses tiges de roseaux ou de papyrus. A une certaine hauteur on voit s'ouvrir à différents niveaux les ombelles de papyrus, au milieu desquelles s'agite toute une population turbulente. De place en place sont disposés les nids avec les oiseaux qui couvent ou les jeunes qui viennent d'éclore ; des rats, hardis chasseurs, grimpent sur des roseaux incurvés et s'apprêtent à mettre les nids au pillage ; mais les parents défendent courageusement leur progéniture en s'élançant le bec en avant sur les ravisseurs. Sur d'autres scènes semblables on trouve encore, tout au-dessus du fourré, un envol compliqué d'oiseaux de différentes espèces.

Dans le tombeau d'un personnage du nom de Horankhma (Rue de tombeaux, pl. 70-72), le départ du convoi funèbre donne lieu à deux incidents qui ont été faussement expliqués. On a cru y voir une représentation de mort subite. Une simple analyse de la scène montre qu'il n'en est rien. Les membres de la famille sortent de la maison et s'apprêtent à suivre le cercueil du défunt. Au registre de dessus un homme se trouve mal, tombe sur le sol, et deux de ses compagnons se précipitent pour le relever. Symétriquement, au registre inférieur, c'est une femme qui a une défaillance : deux de ses compagnes la relèvent et l'instant d'après on les voit toutes trois, se soutenant l'une l'autre, continuer leur marche en se lamentant.

Le tombeau de Ti nous offre les scènes agricoles. D'abord des charrues en action suivies du semeur et de troupeaux de chèvres, que des bouviers excitent en faisant claquer leur fouet de manière à précipiter leur allure pour leur faire enfoncer la semence dans la boue, encore humide des eaux de l'inondation. Au-dessus du troupeau on a inscrit les paroles que l'on chante pendant cette opération. Vient ensuite la récolte, dont les incidents principaux se répartissent en quatre registres. Au premier, les manœuvres coupent les blés, accompagnés d'un flûtiste et d'un chanteur qui sont là, vraisemblablement, pour activer la besogne. Au second

registre les ânes viennent chercher les gerbes, que l'on enferme dans les filets. Au troisième registre on charge les ânes, on remet en équilibre une charge qui menace de tomber, puis calmes et solennels s'avancent une ânesse et son ânon. Enfin au quatrième registre le chargement est arrivé à destination et l'on empile les gerbes en meule. Il ne reste plus alors qu'à faire fouler les épis par les animaux de la ferme, ce que nous voyons, par exemple, sur un bas-relief très fin du tombeau de Ptah-Hetep. Ici ce sont les bœufs qui font le travail et l'on ne manquera pas d'admirer le groupement réussi des quatre bêtes dont les corps se recouvrent il est vrai, mais dont les têtes sont disposées d'une manière variée. On sera peut-être surpris de constater qu'il n'y a de pattes de derrière que pour l'animal qui se trouve le plus près de notre œil. Cependant il ne faut pas oublier que ces bas-reliefs étaient tous peints et que bien des détails n'étaient indiqués que par la couleur. Mais, néanmoins, des fautes de l'espèce sont assez fréquentes pour qu'on puisse croire qu'on n'y a pas toujours regardé d'aussi près. Reconnaissons du reste qu'étant donnée la disposition générale des animaux, le fourmillement des pattes sous les poitrails n'auraient pas été sans produire une complication extrême. Dans le passage à gué du tombeau de Ti certains détails n'avaient été indiqués que par la couleur. Les animaux passent une rivière ou un canal, ayant de l'eau jusqu'au poitrail. L'eau est figurée comme d'habitude par une série de lignes en zigzag. Les pattes cachées par l'eau n'ont pas été sculptées, mais on les a peintes de manière à faire comprendre qu'on les voyait en transparence : un joli détail, c'est le berger qui a pris sur ses épaules un veau, trop petit pour qu'on puisse sans danger le laisser passer à gué. La mère tend le cou vers son nourrisson, qui, un peu inquiet de l'aventure, tourne la tête vers elle. Le texte a même enregistré les paroles rassurantes que le berger adresse à la bonne vache.

Pénétrons dans la basse-cour de Nefer-seshem-Ptah, où lesvalets de ferme gavent la volaille. Il y a là des groupements d'oiseaux très variés, des attitudes particulièrement bien saisies, par exemple celle de l'échassier qu'un homme a saisi par le cou pour lui introduire une boulette dans le bec et qui fait un mouvement de résistance en fléchissant sur ses pattes. Mais n'insistons pas trop sur le détail, car le nombre de pattes n'est pas toujours en rapport avec les corps ni avec les têtes (Rue de tombeaux, pl. 85 et 89).

Les scènes de tenderie sont d'ordinaire divisées ou, plus exactement, décomposées en plusieurs temps : le filet est tendu, l'équipe est attentive à exécuter les ordres du chef, qui jugera du moment favorable pour fermer le filet. Dans un second mouvement, tous ceux qui tiennent la corde qui manœuvre les filets se sont jetés en arrière d'une seule impulsion, de manière à refermer vivement les volets de l'engin. Il reste ensuite à prendre les oiseaux, retenus dans les mailles, et à les mettre dans des cages. Regardons de plus près quelques représentations de scènes de ce genre. Voici le chef d'équipe, qui s'est avancé prudemment à quatre pattes, caché par un écran de plantes, et qui, se soulevant brusquement sur la main droite, se retourne vers ses camarades en levant le bras gauche pour faire signe de tirer à la corde. Cette figure est d'un dessin vraiment excellent (Art, pl. 24 et Rue de tombeaux, pl. 39). Voici d'autre part, et dans un autre tombeau, l'équipe attentive aux gestes du chef. Chacun des hommes tient la corde à deux mains et la position de leurs jambes les montre dans une assiette si instable, qu'ils n'auront à faire qu'un léger mouvement pour se précipiter en arrière en entraînant le filet de tout leur poids. C'est comme un ressort prêt à se détendre (Rue de tombeaux, pl. 86). Dans un troisième exemple, le coup de filet a réussi et les tendeurs viennent ramasser le butin (Rue de tombeaux, pl. 89). Un détail dans cette dernière représentation mérite une attention particulière. On voit dans le filet trois oiseaux, probablement des canards, l'un à côté de l'autre et dans l'inscription qui accompagne la scène on trouve exactement le même groupe, mais de dimensions plus petites comme déterminatif du mot « oiseau ». C'est un exemple frappant de l'identité de dessin entre des animaux dans la nature et ceux figurés dans les hiéroglyphes.

Parmi les nombreuses scènes de métiers, jetons un coup d'œil sur l'atelier de menuiserie de Ti. On y dégrossit des planches, on les scie en deux, on polit un lit, on entaille une pièce de bois probablement pour y faire des mortaises, on fore un trou au moyen d'un vilebrequin.

Prenons également au tombeau de Ti quelques-unes des représentations de bateaux. Les Egyptiens avaient la préoccupation de figurer minutieusement les divers types de barques que le mort pouvait désirer retrouver dans la tombe. On distingue soigneuse-

ment le canot fait en jonc ou en papyrus et que l'on manœuvre au moyen de pagaies, et le bateau en bois actionné par des rames fixées au bord. Les pagayeurs regardent naturellement vers l'avant du bateau ; les rameurs au contraire lui tournent le dos. Un peu plus loin il y a deux grands bateaux en bois et cette fois le sculpteur a décomposé en deux temps le mouvement des rameurs. Ils sont levés de leur banc de nage, avancent les bras de manière à porter la palette de la rame le plus loin possible derrière eux. Au bon moment ils tirent vigoureusement sur la rame et achèvent le mouvement, complètement assis sur le banc de nage, le torse incliné fortement en arrière. C'est un bon exemple de décomposition de mouvements, comme la chronophotographie nous le montre aujourd'hui : il faut reconnaître que l'œil des dessinateurs égyptiens était attentif à saisir les différents moments et à les fixer avec précision.

Parmi les plaisirs, la musique et l'art chorégraphique occupent une place importante. Voici un concert accompagné de danse. Aux registres du dessus et du dessous des femmes, les bras levés au-dessus de la tête, exécutent un pas accompagné par les battements de mains de leurs compagnes. Au registre du milieu se voient des musiciens : deux harpistes et un flûtiste. La même scène, composée de manière presque identique, se retrouve dans plusieurs tombeaux ; leur comparaison permet d'affirmer que dans tous les cas le dessinateur a suivi non seulement la même donnée, mais le même modèle. Au tombeau de Horankhma des danseuses nous apparaissent cependant dans une allure moins calme, projetant leurs pieds plus haut que leur tête (Rue de tombeaux, pl. 69).

Si l'on veut se rendre compte de la façon dont les Egyptiens ont su traduire des mouvements rapides, des attitudes instantanées et s'affranchir de toutes les entraves qui, dans l'esprit de beaucoup de personnes, les condamnaient à ne représenter leurs personnages que dans des attitudes figées, il suffit d'examiner différents exemples des reliefs de joutes aquatiques. La donnée est toujours la suivante : sur une eau, étang ou canal, des canots légers, chargés de trois ou quatre hommes généralement, s'avancent à l'encontre l'un de l'autre ; dès que la distance le permet, on distribue de barque à barque de grands coups

de gaffes en cherchant à faire perdre l'équilibre à l'adversaire. Régulièrement, le but visé est atteint : l'un ou l'autre des jouteurs a perdu pied. Il tombe alors, s'accrochant parfois du mieux qu'il peut au bord d'une des barques ; quelquefois même il semble suspendu entre les deux embarcations. Que ce soit au tombeau de Ti ou au mastaba de Ptah-Hetep, on a le plus grand plaisir à analyser les poses variées de tous ces personnages qui donnent l'impulsion à la barque, jouent de la gaffe comme d'une arme, cherchent à retenir leur équilibre dans des attitudes d'une variété réellement surprenante.

C'est à l'extrémité de la scène de joute aquatique du tombeau de Ptah-Hetep que l'on a signalé une figure épisodique particulièrement intéressante. Un homme est assis dans un canot, devant lui se trouvent posées des victuailles et un serviteur lui présente à boire. L'inscription nous révèle qu'il s'agit du chef sculpteur Ni-ankh-ptah, qui probablement a dirigé la décoration de la tombe. En se faisant ainsi une place dans les bas-reliefs il assurait la mémoire de son talent. Mais, de plus, ce qui lui paraissait probablement plus enviable, il savait qu'après sa mort son âme reviendrait dans le tombeau. Trouvant un support dans la figure du mur, elle jouirait à perpétuité de l'abondance, ménagée d'une manière aussi ingénieuse.

Nous verrons plus tard dans les tombeaux du Moyen Empire de nombreux groupes de lutteurs. On se tromperait en croyant trouver là une innovation des décorateurs de cette époque. En effet déjà au tombeau de Ptah-Hetep il y en a quelques exemples très vivants. Deux personnages représentés dans des poses diverses se saisissent, s'étreignent, cherchant réciproquement à jeter à terre l'adversaire. Nous pouvons choisir aussi dans le même tombeau, qui est du reste un des plus remarquables par la qualité du travail, une scène où l'on voit représentés les animaux destinés à l'offrande (Art, pl 23 et Rue de tombeaux, pl. 105). Au-dessus on mène les bœufs ; en dessous, on a groupé des séries d'oiseaux, oies, canards, pigeons, cailles (?) et même un cygne. Auprès de chacun des groupes d'animaux on a inscrit des nombres et ces nombres sont extrêmement élevés. Il est difficile d'admettre que Ptah-Hetep avait vraiment de la volaille de toutes les espèces, par plusieurs dizaines de mille spécimens.

Ces chiffres ne doivent pas être pris à la lettre, pas plus du reste, nous l'avons dit, que ceux marqués au-dessus du butin fait par Sahoure sur les Libyens, ni que les chiffres fantastiques inscrits dans certaines chambres funéraires de la fin de l'Ancien Empire au-dessus d'objets d'offrandes, tels que ballots de vêtements, chevets ou bâtons pour la promenade.

Certaines scènes d'abatage du bœuf ou du taureau destiné au sacrifice sont d'un très bon mouvement, malgré la difficulté qu'il y avait à représenter clairement cinq ou six hommes occupés à maîtriser et à culbuter un animal puissant (Rue de tombeaux, pl. 44). Quand l'animal est abattu, on s'empresse de le dépecer ; les bouchers aiguisent leurs couteaux, coupent les membres, les transportent vers la table d'offrandes. Si l'on compare un épisode d'une de ces scènes de mastaba avec les scènes analogues du temple de Sahoure, on constatera immédiatement qu'il n'y a pas un répertoire particulier pour les tombes royales et celles des grands personnages. La composition est la même, accompagnée des mêmes légendes. C'est partout le même « manuel du décorateur de tombeaux », dans lequel certaines pages seules étaient réservées par leur caractère spécial à la décoration des tombes royales.

Les processions de domaines funéraires que nous avons vues chez Sahoure se retrouvent identiques dans les tombes privées (Art, pl. 25). Dans les deux séries de monuments les nombreux porteurs d'offrandes constituent un des éléments que l'on répète le plus volontiers et jusqu'à la monotonie. Dès que les scènes principales avaient trouvé place, partout où il restait un espace vide il paraissait avantageux de l'utiliser pour mettre un serviteur chargé d'objets divers, pouvant être utiles au mort. On aurait tort cependant de passer trop rapidement devant toutes ces figures, en s'imaginant qu'elles se répètent indéfiniment. Les dessinateurs et les sculpteurs n'avaient pas l'habitude de les traiter avec moins de minutie et même de perfection que les sujets qui nous paraissent plus intéressants. Si l'on faisait un catalogue des meilleurs reliefs de l'Ancien Empire, il est probable qu'on serait amené à y faire une place assez grande aux figures de porteurs d'offrandes. Que l'on regarde par exemple l'homme qui s'avance au tombeau de Sabou, une antilope sur les épaules. C'est une figure si finement composée qu'on ne remarque pas les épaules de face sur un corps

de profil. En même temps on pourra comparer le style franc et naturel de ce relief avec d'autres porteurs d'un travail également fin et soigné, au tombeau de Horankhma (Rue de tombeaux, pl. 61 et 62). L'impression d'ensemble permet de noter ici les deux mêmes tendances que nous avons relevées dans la sculpture en ronde bosse. Les porteurs d'Horankhma sont soigneusement exécutés et agréables à regarder, mais ils sentent déjà un peu le maniérisme qui résulte d'une recherche d'élégance poussée à l'extrême. Il y aurait bien des remarques intéressantes à faire sur les différentes manières de porter les offrandes et sur les procédés ingénieux employés pour figurer les bras dans toutes les positions possibles autour des articulations de l'épaule et du coude.

Ces exemples suffisent pour nous rendre compte du caractère général des reliefs. Plutôt que de parler de véritables tableaux à tendances artistiques, ne serait-il pas plus exact de les définir comme une sorte d'écriture claire et élégante ? On n'a pas cherché à représenter vraiment la nature telle qu'elle frappe nos yeux, mais on a voulu noter avec précision tout ce que l'âme du défunt pouvait désirer voir réuni autour d'elle ; cela n'a pas empêché d'introduire petit à petit dans cette écriture des ornements qui sont les nombreux détails pittoresques. Ceux-ci prouvent combien les anciens avaient une vision nette et précise des êtres et des choses et combien ils savaient, quand il le fallait, choisir le trait qui fait image.

A travers la grande variété des représentations, le même sujet se répète d'un tombeau à l'autre avec peu de modifications importantes. Quand une scène a été composée et qu'elle a été admise dans les manuels classiques, il semble que plus jamais on ne se soit préoccupé de repenser le même sujet pour inventer une autre manière de le traiter. Si même tous les détails individuels ne sont pas identiques, au point de parler d'un décalque répété à l'infini, on retrouve cependant presque toujours, de la même manière, les mêmes données fondamentales. On pourrait peut-être comparer ce procédé au résultat d'un concours de composition où les données essentielles auraient été tellement précisées, que chacun des concurrents ne pourrait plus faire preuve en rien

d'imagination et de fantaisie. Pour citer un cas concret, disons que, dans toutes les scènes représentant la pêche et la chasse dans les fourrés de papyrus, jusqu'à la fin de l'histoire égyptienne on n'évitera jamais le détail du roseau incurvé sur lequel grimpe un rat allant dénicher les petits oiseaux. Encore une fois, les Egyptiens vivaient sur un fond traditionnel, bien que celui-ci suppose pour sa création une longue période d'invention et d'expériences artistiques qui doit nécessairement se placer à l'époque antérieure aux premières dynasties.

L'emploi des modèles n'exclut cependant nullement des chargements dans le style de l'exécution. On connaît plusieurs reliefs que l'on appelle généralement archaïques et dont quelques-uns datent certainement de la fin de la IIIe dynastie. Par exemple dans un relief en albâtre de Abneb, au Musée de Leiden, les figures et les hiéroglyphes s'enlèvent nettement sur le champ (Recueil, pl. 1). Cela rappelle la technique du bois et on ressent l'inexpérience dans le passage d'une matière à l'autre. Quant au relief de Hekenen, au Musée d'Oxford, trouvé à Meidoum (Débuts, fig. 177), il suffit d'un instant d'examen pour se rendre compte qu'il s'agit tout simplement de l'œuvre d'un ouvrier, déplorablement inhabile, qui s'efforce en vain de copier les bons modèles de ses rivaux plus adroits. C'est ce que nous constatons d'une manière plus accentuée encore dans les œuvres provinciales de la fin de l'Ancien Empire, comme dans les tombeaux d'Assouan par exemple, ou sur les stèles de la nécropole de Dendera. Il suffirait de comparer, entre autres, la stèle de Hennou et celle de Nekhtou, au Musée d'Oxford, avec les meilleurs bas-reliefs que nous avons eu l'occasion d'admirer et l'on comprendrait ce que devient rapidement l'art égyptien quand il est abandonné entre les mains de manœuvres qui n'ont pas reçu l'enseignement traditionnel et systématique des bonnes écoles. Quand les circonstances politiques coupent les rapports entre la Basse-Egypte et les diverses localités de la Haute-Egypte, l'art s'effondre en quelques années dans la grossièreté et la barbarie. C'est dans cet état-là que nous retrouverons l'art de Haute-Egypte au moment où, vers la fin de la XIe dynastie, les princes de Thèbes réuniront de nouveau sous leur sceptre toute l'Egypte et renoueront rapidement alors les pures traditions de l'Ancien Empire.

Arts industriels. — Les dessins relevés sur les bas-reliefs et les peintures permettent de se faire une idée assez complète de l'art industriel de l'Ancien Empire. Déjà dans le tombeau de Hesi on peut voir, disposées en ordre, des séries de pièces de mobilier, chaises, lits, coffrets, etc., dont les formes se conserveront à peu près immuables à travers toute l'histoire égyptienne. Nous rencontrerons en nature, au Nouvel Empire, des coffrets dont le type existe depuis longtemps en peinture dans le tombeau de Hesi. Au tombeau de Meri, par exemple, le mort est assis sur un grand lit de repos à pieds de lion (Rue de tombeaux, pl. 104). En dessous du lit sont figurés des coffrets renfermant les objets de toilette ainsi que des vases contenant des graisses et essences diverses. On rencontre souvent aussi des représentations de ce qu'on pourrait appeler le garde-manger, où les vivres sont disposés sur des tables, dans des vases, dans des corbeilles de formes diverses. On comprend tout ce qu'il y a à glaner pour l'étude de l'art industriel dans les représentations de l'espèce. Le défunt est figuré parfois assis sur une chaise à pieds d'antilope ; le fond de l'image est formé par une grande natte, à décors variés. Nous avons noté sur les stèles à niches ornées le détail des peintures imitant des tapis à motifs géométriques multicolores.

Souvent les femmes sont représentées parées de bijoux. Ce sont des couronnes, parfois à motifs floraux, des colliers, des bracelets, des anneaux de jambes. Sur la belle statue de Nefert de Meidoum on peut relever également une représentation peinte d'une couronne formée de rosaces et d'autres motifs floraux stylisés. Des trouvailles du Moyen Empire montrent que les bijoux de l'espèce étaient d'ordinaire faits en or avec incrustation de pierres demi-précieuses dans des cloisons en or.

Ce que les bas-reliefs nous montrent ainsi en image a parfois été trouvé aussi en nature, bien que les meubles et bijoux de l'Ancien Empire soient exceptionnellement rares. Il convient cependant de rappeler les lits de l'époque des premières dynasties puis de mentionner l'existence, surtout aux premiers temps de l'Ancien Empire, d'une admirable vaisselle en pierre dure. Dans la tombe du roi Zer, de la Ie dynastie, Petrie a trouvé quatre bracelets en or, en pierre et en pâte qui témoignent d'une haute habileté technique, particulièrement dans la soudure de l'or.

Au temple de la pyramide de Nefererkere, on a découvert des restes de vases en bois doré, avec décors incrustés en pâte colorée. Les fragments étaient suffisamment nombreux pour que l'on ait pu reconstituer plusieurs vases de ce genre, qui sont évidemment des copies funéraires de la vaisselle précieuse employée dans les temples des dieux (Art, pl. 30). Ces reconstitutions dénotent l'habileté remarquable des orfèvres de l'Ancien Empire et les bijoux que nous étudierons au Moyen Empire ne feront que suivre la tradition ancienne.

Rappelons enfin l'emploi de plaques de revêtement en faïence émaillée, en usage dès la première dynastie. Ainsi la chambre intérieure de la pyramide à degrés de Saqqara était entièrement décorée de plaques et d'inscriptions faites en émail verdâtre.

IIIme PARTIE

Moyen Empire

CHAPITRE XX

ARCHITECTURE

Après la VIe dynastie on constate en Haute-Egypte un véritable vide monumental. C'est à peine si dans les nécropoles provinciales on trouve quelques documents sur l'état du pays dans la période intermédiaire. Ce n'est qu'à la XIe dynastie que les princes de Thèbes, vainqueurs de leurs rivaux héracléopolitains, font sortir l'Egypte de l'anarchie et restaurent l'Empire à leur profit. La XIIe dynastie est une des périodes les plus brillantes de la civilisation égyptienne.

Architecture civile. — A peu près invariablement, on peut répéter qu'il ne reste, de chaque époque, que peu de traces des maisons et des palais, bâtis en matériaux peu résistants. A Kahoun, près de l'entrée du Faïyoum, Petrie a trouvé les restes d'une petite ville de Sésostris II. Dans la nécropole de Rifeh, le même explorateur a découvert une série nombreuse de ce qu'il appelle des maisons d'âmes, en terre cuite, qui se rattachent à une série de documents connus antérieurement par quelques spécimens seulement. Ce sont des modèles de maisons destinés à être disposés sur les tombeaux. Les types en sont très variés. D'une façon générale l'habitation est composée comme suit : une cour à murs bas; au centre de la cour se trouve un bassin; vers le fond s'élève la demeure proprement dite, précédée parfois d'un portique. A l'intérieur il y a une ou plusieurs chambres, parfois à colonnes. Un escalier extérieur monte sur la plate-forme, où se trouve souvent une sorte de léger portique. Le toit offre des ouvertures destinées à laisser pénétrer le vent frais à l'intérieur de l'habitation. C'est par exception qu'on trouve un étage avec chambres. En somme, ces modèles reproduisent une architecture qui n'est pas très éloignée de celle qui se pratique encore actuellement en Egypte.

Architecture militaire. — Sésostris III pousse la frontière méridionale de l'Egypte jusqu'au delà de la deuxième cataracte

du Nil et il fortifie le district-frontière par une série de constructions militaires. On a reconnu les forteresses de Semné et Koummé, plus cinq autres fortins moins importants. Ces constructions sont érigées sur des rochers dominant le fleuve et les routes du désert qui y aboutissent. Elles sont formées d'un haut mur d'enceinte qui épouse le contour du rocher, avec ouvrages avancés, renforcés par des séries de petits bastions et défendus par un fossé en pierre. Dans les murs de briques crues on constate la présence de lits de nattes et de poutres de bois engagées. Un escalier qui descend vers le fleuve est quelquefois protégé par un bastion ou par un couloir voûté. Les portes d'entrée montrent une complication de plan facilitant la défense. A l'intérieur des grands murs on a découvert de grosses constructions avec murs épais utilisées comme magasins ; une maison bien bâtie servait probablement d'habitation au commandant et d'autres plus grossières à la garnison. Enfin, un temple a parfois été aménagé dans la muraille.

Temples des dieux. — Les temples du Moyen Empire ont été, à peu près tous, détruits par les hycsos, ces envahisseurs étrangers qui, venus d'Asie, mirent fin au premier Empire thébain ; d'autres furent soit ruinés par le temps, soit démolis pour faire place à des constructions plus grandes. Le zèle des rois du Moyen Empire à bâtir des temples aux dieux est prouvé par des restes de monuments dans le pays entier, aussi bien dans la Basse-Egypte et dans le Faïyoum que dans la Haute-Egypte. On peut citer, par exemple, des restes de constructions au temple d'Amon de Karnak, entre autres de beaux piliers carrés décorés de fins bas-reliefs, de Sésostris I[er] (Art, pl. 44). On connaît aussi une chapelle de Sankhara à Thèbes. On a relevé des blocs avec inscriptions et bas-reliefs au temple de Ptah à Memphis, à celui d'Hathor à Dendera, d'Atoum à Héliopolis, d'Osiris à Abydos, de Min à Koptos, d'Harchaf à Hérakléopolis. On connaît de beaux bas-reliefs provenant du temple de Sebek à Crocodilopolis dans le Faïyoum. Enfin on a signalé des restes de constructions dans le Delta à Tanis, Nébéché, Bubastis, Léontopolis, etc. C'est également du Moyen Empire que date une grande partie du temple de Sarabit-el-Kadem, au Sinaï.

Temples funéraires. — Les fouilles de l'Egypt Exploration

Fund, à Deir-el-Bahari, ont révélé l'existence, à côté du grand temple de la XVIIIe dynastie, d'un temple funéraire de la XIe. L'édifice a été trouvé, malheureusement, dans un état de destruction profond, et bien des points que soulève son examen restent sans solution. Dans l'ensemble, on voit qu'il avait été établi sur une terrasse naturelle de la montagne, mais régularisée par des constructions. Une rampe conduit du niveau du cirque de la montagne à la terrasse. A la face antérieure de celle-ci un portique a été aménagé. Sur la terrasse même on remarque d'abord une grande base carrée qui était vraisemblablement le socle d'une pyramide. A l'entour de la pyramide se développe une salle supportée par de nombreux piliers. A l'extérieur de cette vaste salle carrée, dont la pyramide occupait le centre, se développent également des portiques, sur le devant et sur les côtés. Derrière cette première partie du temple on en trouve une seconde, qui a été construite sur un emplacement rectangulaire creusé au flanc de la montagne. De l'étude attentive des restes du monument, il semble bien résulter qu'il est l'œuvre non pas d'un roi, mais de deux, le Mentou-Hetep, dont le nom d'Horus était Nep-Hepet-Re, et le Mentou-Hetep, dont le nom d'Horus était Neb-Kherou-Re. Il y a quelques années on avait découvert un long couloir souterrain qui aboutissait à une chambre inachevée, dans laquelle se trouvait une statue et des restes de mobilier funéraire d'un Mentou-Hetep. Il se fait que cette chambre est en relation avec la pyramide dont il vient d'être question et il est très vraisemblable que la chambre funéraire et la pyramide constituaient la sépulture d'un seul et même roi. C'est à ce roi également qu'on attribuera les tombes de princesses, trouvées à divers endroits sur la plate-forme du côté nord et du côté ouest. Les inscriptions des sarcophages ont montré qu'il faut rattacher au même ensemble les six petites chapelles situées à l'ouest de la pyramide, avec leur porte s'ouvrant vers l'est. Quand on regarde le plan général de la partie antérieure du temple, on n'hésite pas à croire que les chapelles ont été construites avant le moment où l'on décida d'enfermer la pyramide dans la grande salle à piliers. En effet, elles sont enclavées dans le mur extérieur de cette salle. Une chapelle est presque entièrement perdue dans un angle, deux autres ont leur entrée à peu près fermée par des piliers, une autre encore, respectée dans le remaniement, a fait

reporter au nord de l'axe principal la porte qui donne accès de la salle à piliers dans la partie postérieure du temple. Nous avons déjà mentionné ces chapelles de princesses à propos de l'architecture figurée : c'est là que les murs de pierre copient les formes d'assemblages de poutres et que la peinture imite soigneusement la texture du bois. Sur le côté de ces édicules nous avons rencontré de beaux exemples d'imitations de claires-voies, formées d'assemblages multicolores.

Dans la seconde partie du temple nous trouvons, en quelque sorte un nouvel édifice complet. En effet, quand on franchit la porte de sortie de la grande salle autour de la pyramide, on rencontre d'abord une cour à portique, puis une grande salle hypostyle, au fond un réduit, dénommé « cella », avec un autel puis, creusé dans la montagne, un sanctuaire qui devait contenir une statue. Au milieu de la cour s'ouvre une rampe, qui, par un long couloir souterrain, mène à ce qu'on serait tenté d'appeler la chambre funéraire ; mais ici on n'a trouvé qu'un remarquable naos en albâtre pour une statue. Comme on n'a rencontré également qu'une statue dans la chambre funéraire qui se trouve sous la pyramide, il faut donc admettre que le double temple de Deir-el-Bahari n'était que le cénotaphe de deux rois, dont les véritables sépultures se trouvaient autre part, suivant la coutume de dédoublement des tombeaux. Avant d'abandonner cet édifice on fera bien d'examiner le dispositif particulier du couloir en forme de voûte conduisant au caveau, dans la seconde partie du temple. Comme en cet endroit la roche était particulièrement friable, on avait étançonné le plafond avec une série de blocs de pierre déterminant un cintre.

Aux pyramides des rois de la XIIe dynastie on a relevé des traces plus ou moins importantes des temples funéraires. Mais en général, ou bien les explorations n'ont pas été poussées à fond, ou bien le résultat n'a pas encore été publié d'une manière complète. Un croquis de la pyramide et du temple d'Amenemhat Ier à Licht, publié par Borchardt, permet de faire quelques remarques intéressantes. Le signe pour pyramide, dès l'Ancien Empire, montre toujours le monument posé sur une base. Cependant on n'a rien signalé de semblable jusqu'à présent pour l'Ancien Empire. Au monument d'Amenemhat Ier, la pyramide est posée

sur un socle de quelques mètres de hauteur. Le temple qui avait un vestibule dans la vallée et un couloir ascendant, s'appuyait au socle de la pyramide : il comprenait une première salle longue, une cour à piliers et ensuite des appartements intimes, Il ne serait pas différent des temples de l'Ancien Empire si l'on n'avait surélevé d'un étage toute la partie en quelque sorte externe de l'édifice, ce qui développe comme deux bras qui s'appuieraient à la pyramide elle-même. Cette disposition a pour résultat de déterminer à la partie antérieure du temple la silhouette d'un véritable pylone, comme nous en trouverons seulement au Nouvel Empire.

Au temple de Sésostris Ier, à Licht, on a retrouvé dans un angle d'une cour à piliers une grande table d'offrandes en granit, décorée sur le pourtour de processions de Nils (Art, pl. 129). Des fragments de tables semblables avaient été trouvés déjà dans les temples de la Ve dynastie, mais ici la pièce est complète. Dans le couloir ascendant du même édifice il y avait, de place en place, des niches qui contenaient chacune une statue du roi, en forme d'Osiris et qui sont les plus anciens piliers osiriaques connus, bien que, nous l'avons remarqué précédemment, on ait cru pouvoir déduire de certains indices qu'il y avait déjà des piliers de ce type dans le temple de la pyramide de Khéphren. Comme le temple s'appuyait, suivant l'habitude, sur la face est de la pyramide, le couloir allait de l'est à l'ouest. Au mur nord les niches contiennent des colosses coiffés de la couronne du nord ou de la Basse-Egypte ; au mur sud, des colosses coiffés de la couronne du sud ou de la Haute Egypte. Les murs extérieurs étaient décorés de place en place d'un ornement composé du nom d'Horus du roi, devant lequel s'avance un porteur d'offrandes ou Nil. Dans cet ornement, qui rappelle la stèle du roi Serpent, on voit au sommet le dieu faucon Horus, coiffé de la double couronne de la Haute et de la Basse-Egypte. Il est posé sur un carré, à l'intérieur duquel se lisent deux des noms de Sésostris Ier. A la base du carré, symbole d'édifice, on a représenté la façade dont le style nous est déjà connu.

Il est probable que l'on doive rattacher à la série des temples funéraires l'édifice de Sésostris III, à Abydos, dont nous allons parler dans un instant.

Tombes royales. — Les premiers princes de Thèbes, de la XIe dynastie, se sont fait enterrer dans de petites pyramides en briques, dont Mariette avait relevé quelques restes. La construction comporte deux parties : un socle et sur celui-ci une petite pyramide ; les deux parties sont creuses. Dans le socle il y a une sorte de caveau voûté servant de chambre funéraire. Dans la pyramide une salle, en forme de ruche, servait de chapelle.

Nous avons vu tout à l'heure que les rois Mentou-Hetep de Deir-el-Bahari s'étaient fait construire des tombes ou cénotaphes à couloir et à chambres souterraines. Dans un des deux cas il y avait encore une pyramide au-dessus de la chambre ; dans l'autre on pourrait dire que la montagne elle-même tenait lieu de pyramide.

Les grands rois de la XIIe dynastie se sont fait faire de grandes pyramides : Amenemhat Ier et Sésostris Ier à Licht ; Amenemhat II à Dahchour ; Sésostris II à Illahoun. Sésostris III a deux tombeaux, l'un à Dahchour et l'autre à Abydos ; enfin Amenemhat III a deux pyramides, une à Dahchour et l'autre à Haouara. Ces souverains ont reculé devant l'exemple effrayant de leurs prédécesseurs de l'Ancien Empire et ils ont remplacé la pierre par un noyau en briques crues revêtu de calcaire. A la pyramide de Sésostris II il y avait à l'intérieur de grands murs de calcaire, en étoile, pour consolider la masse. Depuis Sésostris II et Sésostris III l'entrée du caveau cesse d'être régulièrement au nord. Le plan intérieur des appartements est fort confus. Il y a, par exemple, à la pyramide de Sésostris II, à Illahoun, deux puits d'accès, un faux puits, des chambres successives et des couloirs qui tournent dans toutes les directions, sans qu'il soit toujours aisé de voir quel peut bien avoir été le vrai motif de ces complications. Le même roi avait, comme je viens de le dire, un second tombeau à Abydos. Ici ce sont de longs couloirs, creusés dans la montagne en déviant fortement comme si, en déplaçant l'axe, on avait tâtonné à la reherche d'une roche plus résistante. Il faut rattacher semble-t-il à cette sépulture souterraine les restes d'un temple, trouvés à quelque distance, sans qu'il y ait eu apparemment aucune communication entre eux. En réalité nous sommes déjà en présence du type de sépulture royale qui sera en usage au Nouvel Empire dès la

XVIIIe dynastie. Les grands rois de cette époque auront une tombe à couloirs et chambres creusés dans la montagne, ainsi qu'un temple funéraire à proximité de la vallée. Ainsi donc Sésostris II a deux sépultures : l'une du type de la pyramide, l'autre du type de l'hypogée, avec temple séparé. On se souviendra probablement que nous avons constaté précédemment que le roi Neterka-Zeser, de la fin de la IIIe dynastie, avait aussi deux tombeaux, l'un du type du mastaba à Beit-Kallaf, l'autre qui tend au type pyramidal, à Saqqara. Chaque fois, nous assistons au passage d'un type architectural à l'autre et le roi, qui s'est fait construire deux tombeaux, en a voulu un de chaque espèce.

A proximité des pyramides royales et, le plus souvent, dans l'enceinte de celle-ci, il y avait de petites pyramides et des caveaux qui servaient de sépulture aux princesses et aux reines.

Tombes privées. — Le mastaba n'est pas abandonné dans les nécropoles entourant les pyramides, mais on le voit remplacé cependant petit à petit par les minuscules pyramides en briques.

Les princes féodaux, grands seigneurs des diverses provinces de Haute-Egypte, se sont fait creuser de vastes hypogées à proximité de leur capitale. Les plus importants sont ceux de Beni-Hasan, El-Berché, Siout et Assouan. Certaines tombes de Berché et de Beni-Hasan datent déjà de la fin de la XIe dynastie; celles de Chnoum-Hetep II, à Beni-Hasan, et de Tehouti-Hetep, à El-Berché, sont de l'époque de Sésostris II et Sésostris III. La disposition ordinaire de ces tombeaux est la suivante : la montagne rocheuse est taillée en une façade, tantôt simple, tantôt précédée d'un portique. A l'intérieur on trouve une ou plusieurs salles, dont le plafond est parfois supporté par des piliers ou des colonnes. Au fond est creusée la niche à statue. Quelque part, soit à l'extérieur, soit à l'intérieur des chambres, est l'orifice du puits qui conduit à la chambre funéraire.

Rappelons d'abord le beau et simple portique de Chnoum-Hetep II avec ses piliers polygonaux à faces planes, dénommés parfois protodoriques (Art, pl. 31). Nous avons vu que les faces du pilier polygonal peuvent être creusées à cannelures, par exemple au portique de Chnoum-Hetep IV. Au tombeau d'Amenemhat une grande salle est divisée en trois nefs par quatre piliers poly-

gonaux à cannelures, posés sur de larges bases rondes ; ils supportent deux poutres sculptées dans le rocher, mais imitant la disposition de l'architecture du bois (Art, pl. 127). Le plafond est voûté et nous avons ici manifestement la traduction dans la pierre d'une architecture en briques où les supports et les poutres maîtresses étaient en bois. Au fond s'ouvre la niche à statue. Dans le tombeau de Beni-Hasan n° 18, le plafond est supporté par plusieurs rangées de colonnes lotiformes (Art, pl. 128). La tombe étant inachevée, la base des colonnes est encore brute. Les colonnes florales sont censées soutenir tout un réseau de poutres constituant une charpente qui, au lieu d'être plane, détermine une toiture à deux versants. Nous avons eu l'occasion précédemment d'analyser la colonne lotiforme complète du tombeau de Khety et il n'y a pas à y revenir davantage, pas plus d'ailleurs qu'à la belle colonne dactyliforme du tombeau de Tehouti-Hetep, à El-Berché.

Au tombeau de Sirenpet II, contemporain d'Amenemhat II, à Assouan, nous relevons l'influence des constructions royales. On entre tout d'abord dans une grande salle à piliers carrés, au fond de laquelle s'élève un escalier de neuf marches, conduisant à un long corridor, dans les murs duquel s'ouvrent des niches, qui contiennent chacune une grande figure du défunt. Cette disposition rappelle celle du temple de la pyramide de Sésostris Ier à Licht, mais les statues osiriaques de Sirenpet sont évidemment sans couronne royale. Au fond du tombeau se trouvent enfin plusieurs chambres, dont l'une sert de niche à statue.

Obélisques. — A part quelques obélisques de dimensions minuscules trouvés dans des tombeaux d'Ancien Empire et sans parler des grands obélisques solaires des temples de la Ve dynastie, le plus ancien monument de ce type remonte à la XIIe dynastie. L'obélisque de granit de Sésostris Ier, en même temps qu'il est la plus ancienne aiguille de pierre égyptienne, est à peu près le seul reste apparent d'un des plus grands monuments de l'Antiquité, le temple du soleil d'Héliopolis. Le pyramidion était autrefois recouvert de métal. Sur chacune des faces il n'y a d'autre décor qu'une inscription, en grands hiéroglyphes, donnant la titulature royale et indiquant que l'obélisque a été érigé à l'occasion de la première célébration par Sésostris Ier de la fête de Heb-sed.

A Begîg, dans le Faïyoum, se trouvent les restes d'un curieux pilier rectangulaire, en granit rouge, arrondi au sommet, de 14 mètres de hauteur et orné de scènes et d'inscriptions au nom du même roi Sésostris Ier.

Colosses. — Egalement au Faïyoum, à Biahmou, on voit encore « deux grandes constructions en pierre de taille, qui ont l'aspect de pyramides détruites. Elles ont servi de socle à deux colosse en grès, du roi Amenemhat III. Le savant Père Vansleb d'Erfurt vit encore, l'an 1672, la partie inférieure de l'un d'eux ; Lepsius et Petrie en ont aussi trouvé des fragments. Chaque statue a dû avoir, selon le calcul de Petrie, une hauteur de 12 mètres. Pendant l'inondation, ces substructions étaient autrefois baignées par les eaux du lac Moeris : ce sont très probablement les deux pyramides mentionnées par Hérodote, qui se trouvaient dans le lac Moeris et dont chacune portait une statue assise d'homme, plus grande que nature ». (Steindorff, Baedeker, p. 190).

Lac Moeris et Labyrinthe.— Il ne sera pas inutile de dire ici quelques mots de ces deux travaux fabuleux, dont les auteurs grecs ont parlé avec tant d'admiration : le fameux lac Moeris, destiné à régler l'inondation du Nil et le Labyrinthe. « Ce sont là des légendes où la vérité ne tient qu'une place très mince, écrit Maspero. Le réservoir fameux... n'a jamais existé... Le Labyrinthe lui-même n'était pas ce palais merveilleux que nous décrit Hérodote ; c'est la ville qu'Amenemhat III fonda comme dépendance de sa pyramide et dont les ruines sont visibles près du village moderne d'Hawara ». (*Histoire ancienne*, Paris 1904, pages 131-132). A lire la description du Labyrinthe par Strabon, après avoir étudié les temples des pyramides, on voit clairement qu'il s'agit du temple funéraire d'Amenemhat III et des édifices qui l'entouraient et servant probablement d'habitation aux prêtres. Voici en effet ce qu'il dit : « Près des écluses se trouve le Labyrinthe, construction qui peut rivaliser avec les pyramides, et à côté le tombeau du roi qui a construit le Labyrinthe. Quand on a pénétré dans le canal en bateau et qu'on a fait encore trois à quatre kilomètres, on arrive à une plaine en forme de plateau, où se trouvent un village et un grand palais qui se compose d'autant

de palais isolés qu'il y a eu de nomes autrefois. Car il y a tout autant de cours entourées de portiques, toujours contiguës l'une à l'autre, toutes d'une enfilade, et leurs murs de derrière forment une seule muraille, de sorte qu'on dirait que toutes les cours se trouvent devant une longue muraille. Les entrées des cours sont en face de cette muraille. Mais devant les entrées il y a quantité de longues galeries couvertes, qui s'entre-croisent et forment ainsi une route si inextricable, qu'aucun étranger ne saurait ni entrer dans les colonnades ni en sortir sans un guide. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que la toiture de chaque bâtiment ne se compose que d'une pierre et que, de même, chaque groupe de galeries couvertes a pour plafond une seule dalle énorme. Ni bois ni autres matériaux de construction n'ont été employés dans tout l'ensemble. Si l'on monte sur le toit, qui n'est pas très élevé puisque le tout n'a qu'un étage, on peut embrasser du regard la plaine de pierre formée par ces dalles gigantesques. Au contraire, si l'on en sort (c'est-à-dire des galeries couvertes), on peut les voir toutes d'une enfilade, chacune reposant sur 27 colonnes monolithes. Mais les murs aussi sont construits de blocs considérables. A l'extrémité de toute cette construction, longue d'environ 200 mètres, se trouve le tombeau, une pyramide à quatre faces, dont les côtés et la hauteur mesurent bien 400 pieds. Celui qui y est inhumé se nomme Imandés. Or les cours hypostyles ont dû être établies justement dans ce nombre, parce que d'après une ancienne coutume les notables de chaque nome, y compris les prêtres et les prêtresses, s'y rassemblaient pour sacrifier et rendre justice dans des cas d'une importance particulière. Chaque nome se rendait alors dans la cour qui lui était destinée ». On aura reconnu aisément dans les processions des notables de chaque nome, y compris les prêtres et les prêtresses, une explication plus ou moins mal comprise des reliefs de Nils et de porteurs d'offrandes.

CHAPITRE XXI

SCULPTURE. PEINTURE. ARTS INDUSTRIELS

Il n'est pas facile de discerner dans les arts du Moyen Empire ce que l'on pourrait appeler le style caractéristique de cette époque. Si l'on veut cependant indiquer d'une manière générale une sorte de courbe dans l'évolution de l'art, nous dirons que la XIe dynastie jusqu'au règne de ses derniers rois est caractérisée par un art barbare et hésitant, qui fait place, presque subitement, à un art qui se trouve entièrement au niveau de celui de l'Ancien Empire. Au contraire, dans la XIIIe dynastie on assisterait à une nouvelle décadence analogue à celle de la fin de l'Ancien Empire.

Statues.—Les statues royales, assez nombreuses, ont été découvertes dans les temples des dieux, dans les temples des pyramides et même dans les tombeaux. Nous y rencontrons les types généraux de l'Ancien Empire : le roi debout ou assis, ou en compagnie d'une déesse. Il faut y ajouter le type du pilier osiriaque, puis au moins un spécimen d'une statue qui représente le roi à genoux, tenant en mains deux vases d'offrandes. C'est aussi au Moyen Empire que l'on connaît les premières statues colossales de rois.

En présence d'un certain nombre de statues royales de cette période, on est amené à soulever la question d'usurpation : il est possible que plusieurs œuvres qui portent les noms de rois du Moyen Empire aient été sculptées sous l'Ancien Empire et puis simplement appropriées aux pharaons plus récents par une inscription nouvelle.

Quelques statues en bois représentent des souverains du Moyen Empire. Deux d'entre elles se trouvent au Musée du Caire. La première est de Sésostris Ier. Elle nous montre le roi debout, dans la position normale, coiffé de la couronne de la Haute-Egypte et tenant dans la main gauche, au lieu d'un long bâton, le sceptre

à crochet caractéristique des rois. C'est une œuvre assez bonne, mais qui manque complètement de finesse ; elle se réclame plutôt de la tradition de réalisme de l'Ancien Empire que du mouvement idéaliste. C'est au contraire à cette seconde tendance que l'on doit rattacher la statue de bois trouvée dans le tombeau du roi Hor, à Dahchour (Art. pl. 40 et 134). La place exacte de ce souverain a été l'objet de discussions, mais il est bien probable qu'il s'agit d'un pharaon éphémère de la XIIe dynastie. La statue de bois représente plus précisément le double du roi, ainsi que le prouvait l'emblème qui surmontait sa tête et qui était formé de deux bras, constituant le signe que l'on traduit par « double ». Les formes du corps sont gracieuses et élancées ; l'anatomie est soigneusement indiquée, mais sans aucune espèce d'exagération dans le rendu. En vertu de son caractère divin, le double porte la grande chevelure et la barbe. On peut reconnaître une variante du geste habituel : le personnage ne s'appuyait pas sur un bâton mais soutenait un sceptre que les bas-reliefs nous font connaître et qui était surmonté d'une tête humaine. Au moment de la découverte il y avait encore autour des reins les traces d'une ceinture en stuc et il est probable que le personnage était habillé d'un vêtement en étoffe.

Passons aux statues de pierre. Celles-ci sont assez nombreuses et il ne peut être question de les examiner toutes. D'ailleurs un certain nombre d'entre elles, signalées dans des publications déjà anciennes, n'ont pas été reproduites jusqu'à présent d'une manière qui en permette l'étude approfondie. Des statues royales du Moyen Empire ont été rencontrées dans de nombreuses localités d'Egypte, à Thèbes dans la cachette du temple de Karnak par exemple, ou dans les ruines du temple d'Abydos ou dans la Basse-Egypte, particulièrement à Tanis. La plus ancienne représente un roi Mentou-Hetep (Art, pl. 130). Elle a été trouvée, emballée dans un paquet d'étoffe, dans le caveau du tombeau que nous avons signalé en relation avec la pyramide du temple de Deir-el-Bahari. C'est une statue de grès représentant le roi assis, le corps enveloppé dans un manteau d'où sortent seulement les deux poings fermés. Sur la tête s'élève la couronne de Basse-Egypte. On a reconnu dans ce type de statue une sculpture représentant le souverain célébrant la fête de Heb-sed. Le grès

est colorié crûment et l'œuvre produit une impression assez rude. Les jambes du roi sont de dimensions colossales, que l'on a voulu expliquer en prétendant que le sculpteur avait calculé que la statue serait vue en perspective du bas d'un escalier. Hamburger a fait justement remarquer que, dans ce cas, les jambes au contraire devraient être plus petites par rapport au torse et à la tête ; il préfère expliquer leur taille monstrueuse par l'éléphantiasis. J'avoue ne pas être convaincu par cette explication et je serais plutôt porté à croire que, dans la statue de Mentou-Hetep, nous avons le produit de l'inexpérience de sculpteurs provinciaux s'inspirant des sculptures de leurs rivaux plus habiles de l'empire memphite.

Le contraste est frappant si nous examinons la douzaine de statues du roi Sésostris Ier, trouvées au temple de la pyramide de Licht (Art, pl. 32 et 33). N'étaient les circonstances de la trouvaille et les noms inscrits sur les statues, on n'éprouverait aucune difficulté à insérer ces œuvres dans la suite des sculptures contemporaines de Khéphren et de Mycérinus. Rien n'est changé dans l'attitude générale. Le roi est assis sur un trône cubique avec un coussin à l'arrière ; les jambes sont l'une à côté de l'autre, les mains posées sur les genoux, la main gauche ouverte, la main droite fermée, le dos de la main en haut. La tête du roi est enveloppée du klaft avec l'uraeus ; au menton se détache la barbe qui descend en un fourreau étroit s'élargissant légèrement vers le bas. Sur les côtés du siège, des décors en bas-reliefs montrent le motif héraldique des Nils qui lient les plantes de Haute et de Basse-Egypte au signe de réunion, sur lequel se pose le cartouche royal. Déjà certaines statues de la IVe dynastie montrent sur le côté du siège un thème semblable ou analogue. La figure du roi est bien modelée, avec une expression calme et tranquille, bien que peu majestueuse. On y retrouve la bonhomie d'expression que nous avons notée dans certaines têtes de Mycérinus. On avait voulu, avant de connaître les statues de Mycérinus, signaler dans ces têtes de Sésostris Ier la première apparition d'un sentiment nouveau de la royauté. Le roi, dans les textes, est appelé le dieu bon et c'est ce côté particulier de son caractère que les sculpteurs auraient voulu traduire. Il se peut ; mais alors la première manifestation de cette idée doit être reportée à l'Ancien Empire.

On remarquera que les yeux ont été particulièrement soignés. Alors qu'ils sont souvent dessinés simplement en amande, comme en boutonnière dans le visage, on constate que les paupières ont été ici dessinées d'une façon plus réelle. La glande lacrymale est bien indiquée et la paupière supérieure surplombe et dépasse l'angle de l'inférieure. Et cependant ce dernier détail n'est pas aussi bien observé, ni rendu de même, sur toutes les statues de la série, ce qui montre, soit dit en passant, combien il pourrait être imprudent de se servir d'une remarque semblable pour vouloir établir un indice chronologique des statues, comme on a pu le faire pour l'art grec. Dans l'ensemble il faut cependant avouer que toutes ces statues de Sésostris Ier, de Licht, sont fort semblables entre elles, à tel point que si l'on n'est pas attentif en comparant des photographies de détail de plusieurs d'entre elles on pourrait ne pas s'apercevoir qu'elles reproduisent des sculptures différentes : heureusement l'indication des raies de la coiffure peut montrer immédiatement qu'il s'agit de deux sculptures différentes. Il est peu douteux dans ce cas que, contrairement à ce que nous avons observé sous l'Ancien Empire, les sculpteurs aient réussi à copier un certain nombre de fois un même modèle d'une manière exacte. Il se pourrait du reste que l'on ait fait une statue et qu'ensuite des praticiens habiles l'aient reproduite en un certain nombre d'exemplaires, d'une manière en quelque sorte mécanique. On ne trouvera pas non plus une grande différence dans le rendu des traits pour les têtes des figures osiriaques du même roi.

Il se peut qu'une tête trouvée dans la cachette de Karnak appartienne à une statue du roi Sésostris II. Ici l'expression de figure est bien différente ; tandis que le visage de Sésostris Ier est d'un ovale arrondi et plein, la face de Sésostris II est plutôt maigre et allongée en pointe. Les joues s'effacent, ce qui produit un amincissement caractéristique de la partie inférieure du visage et donne au modèle une expression quelque peu maladive. Si Sésostris Ier nous rappelait les œuvres de la IVe dynastie, la tête de Sésostris II fait déjà pressentir la perfection des sculptures royales de la fin de la XVIIIe dynastie.

Dans le temple de la XIe dynastie, à Deir-el-Bahari, on a découvert, en fragments plus ou moins mutilés, plusieurs statues de Sésostris III. Deux sont conservées au British Museum, une

troisième au Musée du Caire. La comparaison de ces œuvres est fort intéressante. L'exemplaire le mieux conservé représente le roi debout, en marche, les deux bras posés sur la partie antérieure d'une sorte de tablier triangulaire terminant le pagne à l'avant. Si nous examinons dans le détail cette tête et celles des deux autres statues, nous trouverons encore un nouveau type : ce n'est plus la physionomie agréable et franche de Sésostris Ier, ni l'expression morbide, fatiguée, mais bien un air revêche sinon désagréable. La même impression se retrouve à des degrés divers en regardant les trois statues, au point que l'on pourrait se demander si les sculpteurs n'ont pas essayé de représenter, comme on l'a soutenu, le même roi à différents âges. Cette explication se soutient-elle encore après les constatations que nous avons faites avec les statues d'Ancien Empire? Regardons dans ces trois exemples un détail : la bouche ; le dessin est encore tout différent, depuis les lèvres fendues horizontalement jusqu'à la bouche en arc de cercle bien marqué. Un autre détail diffère de l'une à l'autre : les yeux. Ici ils sont découpés en boutonnière, sans indication des paupières ; là, les paupières sont marquées comme d'un mince ourlet ; une seulement montre la paupière supérieure recouvrant l'inférieure à l'angle externe. Quant à la dimension exagérée des oreilles, rabattues latéralement sur le klaft, elle contribue certainement encore à accentuer l'aspect rébarbatif des figures.

Dans la cachette de Karnak on a retrouvé deux statues colossales de Sésostris III : l'une a 3,15 m. de haut; l'autre 3 mètres seulement. La tête de l'une est un véritable chef-d'œuvre (Art, pl. 34). « Le style est grandiose, dit M. Legrain. C'est une étude admirable de la nature faite avec une science, une maîtrise et une simplicité parfaites ». Les plis sous les yeux donnent à l'ensemble une impression quelque peu fatiguée. Ce n'est pas, comme le Sésostris Ier, un homme jeune et fort, dans la plénitude de sa vigueur physique : c'est plutôt un homme qui touche à la période du déclin.

La même cachette de Karnak a donné toute une série de statues du roi Amenemhat III. L'examen d'un des spécimens (Art, pl. 35) nous fait connaître une œuvre si semblable aux statues de Sésostris III, qu'on doit se demander si par hasard nous n'aurions pas à faire à toute une série de statues d'Ancien Empire réem-

ployées, dans divers monuments, par plusieurs rois du Moyen Empire. Il est en effet bien difficile d'admettre, malgré toutes nos expériences antérieures, que l'Amenemhat III de Karnak reproduise, même de très loin, les traits du personnage figuré par la statue du même souverain trouvée à Haouara (Art, pl. 36 et 37). Cependant la statue d'Haouara peut bien avoir, entre toutes, la prétention de ressembler au souverain défunt, puisqu'on peut admettre qu'elle a été faite spécialement pour le temple de sa pyramide. Malgré tout, on hésite à croire qu'un des plus grands rois du Moyen Empire ait eu, dans son temple funéraire, une statue de rencontre sur laquelle on se serait contenté de remplacer les inscriptions antérieures par de nouvelles. Nous admettrons donc qu'au point de vue de l'iconographie la statue délicate d'Haouara est préférable à celles de Karnak, brutales et d'un aspect peu engageant. Au contraire la statue d'Haouara est fine, élégante, gracieuse, au point de suggérer l'idée du maniérisme. La tête est légèrement relevée, le menton s'avançant en avant. La comparaison surgit immédiatement à l'esprit entre cette sculpture et les œuvres de l'époque d'Aménophis IV et de ses successeurs. Que l'on mette la tête de cette statue d'Haouara à côté des têtes de statues royales d'Ancien Empire, et l'on saisira clairement dans quel sens général l'art égyptien évolue au cours des siècles, du naturalisme à l'idéalisme.

Pour la XIII[e] dynastie, on peut citer un naos du roi Nefer-Hetep I[er] contenant deux figures qui se détachent en forte saillie. Toutes deux représentent le roi, ainsi que l'indique l'inscription qui se trouve au milieu. C'est un exemple encore des répétitions de figures d'un même personnage. Les têtes sont soignées comme exécution, mais sans grande personnalité. Ce sont presque des têtes royales non individualisées, comme nous en rencontrerons parmi les modèles de sculpteurs de l'époque saïte.

Une statue de Nefer-Hetep III de Karnak est, au contraire, encore très naturaliste. M. Legrain trouve dans la tête « un caractère de force et de volonté qui rappelle le type d'Amenemhat III et d'Ousirtasen III. Les yeux sont petits, bridés, avec une lourde paupière supérieure, le nez gros et large, la bouche petite et sévère ». C'est à Nefer-Hetep III également que M. Legrain rattache une tête dont il fait remarquer la mine « chagrine et

boudeuse » (Art, pl. 131). On peut signaler encore quelques statues de rois Sebek-Hetep de la XIIIe dynastie, par exemple au Musée du Louvre, et qui sont en général des œuvres sèches et sans grand mérite artistique.

Parmi les statues privées en pierre du Moyen Empire, on en connaît représentant le personnage tantôt debout, tantôt assis sur un siège, tantôt assis sur le sol à la manière des scribes. Quelques-unes apportent une variante dans le costume. Le personnage est enveloppé dans un grand manteau qui recouvre soit les deux épaules, soit une seule. Dans le premier cas, les bras sont enfermés et seules les mains dépassent. Dans le second cas, au contraire, le bras droit est complètement dégagé. Citons la jolie statuette de Kerti-Hetep au Musée de Berlin ; elle mérite à tous points de vue d'être appelée une œuvre fine et gracieuse (Art, pl. 135). On pourra la comparer par contraste à une des statues du Moyen Empire trouvée à Karnak et qu'on rattacherait plus volontiers à une série d'œuvres sèches et revêches. Le Musée de Vienne possède une statue d'un personnage debout au nom de Sebekemsauf. Il est vêtu d'un grand manteau en étoffe raide, fixé sous les bras et fortement bombé à l'avant. La tête surtout est intéressante, le crâne complètement rasé a été modelé avec beaucoup de précision. Le visage est gras, avec indication des rides, de chaque côté du nez principalement. Nous ne trouverons de type analogue qu'à l'époque saïte, par exemple dans la célèbre tête verte du Musée de Berlin. L'empire saïte dans ce cas encore, loin d'innover, n'a fait que remettre en usage des modèles qui remontaient à de nombreux siècles en arrière.

Il existe un certain nombre de statues et de statuettes privées en bois ou bien encore en pierre, spécialement des figurines en pierre noire, trouvées dans la nécropole d'Abydos (Recueil, pl. 62), et qui sont en général assez sèches. On pourrait se demander si un certain nombre d'entre elles ne sont pas des traductions de types en métal. On connaît en effet pour l'époque du Moyen Empire plusieurs exemples de sculptures en bronze coulé. Contentons-nous de mentionner trois spécimens de genres assez divers. Deux statuettes du Caire proviennent l'une d'El-Amrah et l'autre de Meir. Cette dernière reproduit de nouveau un personnage dont la tête est entièrement rasée. Une remarquable

figurine du Musée de Berlin nous montre une femme assise sur le sol et occupée à allaiter son enfant.

Un groupe de lutteurs, de la collection Bissing, est une œuvre fort curieuse qui prouve que les sculpteurs égyptiens s'efforçaient de traduire en pierre des attitudes extrêmement compliquées. Les deux hommes s'empoignent en pleine lutte et les corps se déplacent hors d'axe sans se soucier le moins du monde de la fameuse règle de frontalité.

Bas-reliefs. — Les bas-reliefs de la première partie du Moyen Empire nous apparaissent à peu près comme des caricatures des reliefs de l'Ancien Empire. Ils sont vraiment au même niveau que ces pierres tombales postérieures à la VIe dynastie, que nous avons citées précédemment. Des bas-reliefs de Mentou-Hetep I, à Gebelein, sont à peine dignes d'être exclus de cette catégorie d'œuvres inférieures (Art. pl. 140). Certainement, si on les compare à des figures analogues de l'Ancien Empire, on ne manquera pas d'être saisi de leur indigence. Que dire de ce corps d'ennemi que le roi s'apprête à abattre et dont la tête a presque entièrement disparu dans les épaules ? L'allure du roi copie la pose traditionnelle, mais avec grande peine et sans réussir le moins du monde à donner l'illusion du mouvement. Que l'on regarde également le détail des bas-reliefs du sarcophage de la reine Kaouit, trouvé à Deir-el-Bahari. La reine était assise en train de boire pendant qu'une servante lui arrangeait les boucles de la chevelure. Quelle triste physionomie ! Le modelé de la sculpture est trop poussé, ce qui fait tort à l'impression générale, qu'il avait cependant la prétention d'améliorer. Les mains de la servante sont d'une lamentable gaucherie et le geste de la reine tenant une coupe n'est certainement pas plus heureux. Et cependant, déjà dans le temple de Deir-el-Bahari, il y a certains reliefs qui sont véritablement très beaux ; entre autres une scène de chasse, malheureusement extrêmement mutilée mais dont les fragments sont dignes des reliefs du temple de Sahoure à Abousir.

Dès qu'on arrive au règne de Sankhara, et surtout dès le début de la XIIe dynastie, on trouve des bas-reliefs absolument classiques. Il n'y a rien à reprocher aux admirables sculptures de Sésostris Ier à Koptos (Art, pl. 43). La figure du roi exécutant

un acte rituel devant le dieu est parfaite aussi bien pour le dessin que pour l'exécution du modelé. Les reliefs du pilier du même roi, trouvé au temple de Karnak (Art, pl. 44), sont peut-être encore supérieurs. Les reliefs de Koptos étaient sculptés dans le creux, ceux de Karnak au contraire se détachent nettement du fond, figures et inscriptions découpées exactement de la manière qui, à l'Ancien Empire, nous rappelait l'imitation de la technique du bois.

Au Moyen Empire on trouve également quelques reliefs remarquables dans les tombeaux, principalement ceux de Meir. Citons un exemple de Berché (Art, pl. 145) : des princesses, debout l'une derrière l'autre, sont revêtues de la robe à bretelles et couvertes de bijoux ; sur la tête elles portent une couronne à motifs floraux, autour du cou une chaîne supporte un pectoral ; les poignets et les chevilles sont ornés d'anneaux. Ce sont les parures que nous rencontrerons dans les coffrets à bijoux des princesses de Dahchour et d'Illahoun.

Peinture. — Dans beaucoup de tombeaux du Moyen Empire, à Beni-Hasan, à Berché, à Assouan, par exemple, au lieu de scènes sculptées, on retrouve l'ancien procédé qui n'avait du reste jamais été abandonné : des peintures posées sur un enduit. Les décorations des tombes de Beni-Hasan sont célèbres à juste titre (Art, pl. 47), mais une grande partie de leur réputation remonte à l'époque où les reliefs d'Ancien Empire n'avaient pas encore été découverts. En général, il n'y a à peu près rien là que l'on ne connaisse par les monuments plus anciens, à part quelques épisodes particuliers. L'un d'entre eux mérite d'être signalé comme tableau ethnographique précieux. Il s'agit d'une bande d'Asiatiques qui, au tombeau de Chnoum-Hetep II, viennent apporter du fard pour les yeux. Le chef de la tribu du désert marche en tête de la caravane : il présente une antilope, un des hommes fait de même. Vient ensuite un groupe de quatre guerriers, puis un âne chargé du matériel de campement et sur lequel on a placé des enfants. On voit ensuite un groupe de femmes, puis un âne encore, enfin un musicien et un archer. La plupart des personnages portent des vêtements en étoffe multicolore.

Nous avons eu l'occasion d'attirer l'attention, sous l'Ancien Empire, sur quelques groupes de lutteurs du tombeau de Ptah-

Hetep. A Beni-Hasan on en trouve des séries fort nombreuses, qui témoignent d'une persévérance extraordinaire de la part de l'artiste à varier, en quelque sorte à l'infini, les représentations d'un même thème. Les deux lutteurs, qui, pour être distingués plus facilement, ont été peints l'un de couleur claire, l'autre de couleur foncée, s'empoignent, s'étreignent, se balancent, s'enlèvent, se roulent par terre dans toutes les positions possibles et impossibles. Il est probable qu'un professionnel de la lutte pourrait sans hésitation mettre des désignations techniques sur un très grand nombre de ces prises. Il est clair qu'une série pareille n'a pu être établie que par une pratique journalière de la palestre où le dessinateur cherchait à fixer les mouvements les plus imprévus et les plus subtils. C'est un exemple des plus remarquable où l'on peut saisir un véritable effort pour sortir des cadres conventionnels que la tradition imposait aux dessinateurs égyptiens de toutes les époques. Cependant la présence de quelques groupes semblables dans un tombeau de l'Ancien Empire pourrait nous permettre de reconnaître, dans les scènes de Beni-Hasan, des extraits plus complets du livre de modèles, dont le tombeau de Ptah-Hetep ne nous a donné que quelques fragments. Il convient aussi de louer comme ils le méritent certains détails d'animaux dans des scènes de chasse et de pêche : les chiens de Beni-Hasan, le chat à l'affût, la huppe dans l'acacia, etc. sont d'excellents spécimens de la perfection des peintures égyptiennes (Art. pl. 48 et 144).

Stèles. — Les nécropoles du Moyen Empire ont fourni une quantité considérable de stèles ou pierres tombales. On les encastrait souvent dans le mur extérieur du tombeau, par exemple dans la façade de ces petites pyramides de briques dont on a parlé dans la leçon précédente. Ces stèles représentaient généralement des images du mort et des membres de sa famille, devant lesquelles des porteurs d'offrandes sont rangés en séries. Si beaucoup de ces pierres tombales relèvent moins de l'art que de l'industrie proprement dite, on doit cependant mettre à part quelques bons spécimens exposés dans les grandes collections d'Europe, principalement au Louvre et au Musée de Leiden. La stèle d'Intef-Iker est datée, au sommet, de l'an 33 de Sésostris Ier (Art, pl. 46).

Le cintre est occupé par une inscription. En dessous on voit, sur trois registres, des hommes et des femmes assis devant des tables d'offrandes. A deux registres encore, des membres de la famille se dirigent vers les défunts, apportant des offrandes. Plus bas se continuent les représentations de membres de la famille. Ces nombreuses séries de personnages appartenant à une même famille ont fait donner aux pierres de ce type le nom de stèles généalogiques. Au registre inférieur enfin, des serviteurs apportent des offrandes et même le brasseur est figuré, occupé à préparer de la bière. Les stèles comprises de cette manière offrent un véritable résumé des scènes fondamentales des tombeaux qu'elles pourraient à la rigueur remplacer. Les Egyptiens avaient pris l'habitude d'ériger des pierres semblables à proximité de certains temples célèbres, surtout celui d'Osiris, à Abydos, procurant ainsi au personnage qui y était représenté l'avantage d'un tombeau réel à proximité du dieu. Le Musée Guimet, à Paris, possède un très bon fragment de la stèle d'un personnage contemporain de Sésostris Ier (Recueil, pl. 24). La sculpture est particulièrement soignée et, comme style, est très proche des sculptures des beaux tombeaux de l'Ancien Empire.

Bijoux. — Dans les tombeaux de reines et de princesses, autour des pyramides royales de Illahoun et de Dahchour, des découvertes heureuses de MM. de Morgan et Petrie ont fait découvrir des bijoux précieux. A Illahoun, certains d'entre eux portent des inscriptions au nom de Sésostris II et Amenemhat III ; à Dahchour, au nom de Sésostris II, Sésostris III et Amenemhat III. Ces trois souverains sont donc représentés par des bijoux à leur nom. Comme ils ont régné respectivement 19, 38 et 49 ans, l'ensemble des bijoux peut donc se répartir sur environ un siècle. Cette remarque n'est pas sans importance au point de vue de l'appréciation des pièces ; on constatera que dans cet espace d'un siècle le style et la technique n'ont subi en réalité aucune modification notable. On peut classer les objets retrouvés en quatre catégories : pectoraux, bracelets, couronnes et colliers.

Pectoraux. — Ces bijoux sont en général formés de la manière suivante : l'orfèvre a commencé par dessiner le sujet de sa pièce sur une feuille d'or qu'il a ensuite découpée de manière à l'ajourer ;

puis il a ciselé au burin les détails intérieurs. Après quoi, sur ce fond qui allait former le revers du pectoral, il fallait fixer des bandelettes en or, en suivant exactement les contours généraux, de manière à déterminer de nombreuses cuvettes, dans lesquelles les pierres de couleur devaient être enchâssées. Ce fin réseau d'or était soudé sur le fond avec une minutie et une perfection surprenantes. On a découpé ensuite des pierres demi-fines et colorées ou des pâtes vitrifiées, de manière à pouvoir les insérer exactement dans toutes les petites cuvettes, où elles étaient collées par un enduit quelconque. Plus tard, quand on imitera ces bijoux, en qualité inférieure, le fond sera en bronze doré et les pierres demi-fines seront remplacées par des pâtes vitrifiées. C'est vraisemblablement ainsi que se sera constituée la technique des émaux cloisonnés qui devait recevoir plus tard les développements brillants que l'on sait.

La composition des pectoraux est fort belle. Quelques-uns d'entre eux surtout sont d'une simplicité remarquable. Deux spécimens d'Illahoun au nom de Sésostris II et d'Amenemhat III sont absolument identiques, sauf le nom royal qui diffère. Le cartouche occupe la position prééminente. Il est placé au-dessus d'une figure de génie assis et qui tient en main deux palmes, emblème de longévité. De chaque côté un faucon est posé sur une patte sur le sceau, également emblème de durée, tandis que l'autre patte, pliée à angle droit, vient rejoindre une des palmes tenues par le génie. Sur la tête du faucon est posé le disque solaire, d'où se détache le serpent sacré qui supporte dans les replis de son corps une croix de vie. C'est de la belle composition héraldique, simple et sans confusion d'aucune espèce. Les pectoraux de Dahchour sont moins légers d'aspect, car le motif a été chaque fois enfermé à l'intérieur d'une sorte de portique. Le pectoral de Sésostris II montre de nouveau deux faucons, disposés de part et d'autre du cartouche royal. Des signes hiéroglyphiques, le disque avec le serpent, remplissent les espaces vides mais sans confusion. Au pectoral de Sésostris III le thème est différent (Art, pl. 50). Le portique est supporté par deux colonnes à chapiteaux de lotus ouvert. Sous la corniche un vautour, qui tient dans ses serres deux sceaux, étend largement ses ailes à la largeur du pectoral. Sous le vautour se trouve le nom royal. Puis, de

chaque côté, on voit le griffon, emblème de la royauté, foulant aux pieds les ennemis vaincus : ce qui rappelle les fragments d'une scène semblable relevée dans les temples de la Ve dynastie. Au-dessus des corps des griffons il y aurait eu un grand espace vide que l'orfèvre a rempli, assez ingénieusement, en détachant de la tige du lotus formant colonnette une seconde fleur de lotus épanouie qui rejoint l'extrémité de la queue du griffon à l'une des plumes de l'aile du vautour. Enfin le pectoral d'Amenemhat III est le plus compliqué et, par là même, le moins beau de toute la série. Au sommet le vautour étend ses ailes, en dessous il y a une ligne d'inscriptions disant que le dieu bon, c'est-à-dire le roi, maître des deux pays, a frappé ou battu tous les pays étrangers. Le cartouche royal est répété deux fois de chaque côté de cette bande d'inscriptions. Comme cette dernière l'indiquait, on voit le roi debout dans la pose bien connue, se préparant à asséner un coup de massue sur la tête d'un ennemi vaincu. Derrière la figure royale, un signe de vie, ayant des bras, comme les étendards de l'époque archaïque, tient une sorte d'ombrelle au-dessus du roi. Dans tous les espaces qui restaient vides on a, en quelque sorte, semé des signes hiéroglyphiques. Au-dessus du vautour et dans l'angle formé par l'extrémité des ailes on lit qu'il s'agit de la maîtresse du ciel, régente des deux terres. Dans les serres du vautour se trouve une croix de vie à laquelle s'attache un dad. Au-dessus de la tête de l'ennemi vaincu et sous les jambes du roi on a écrit le nom du barbare qui est un bédouin du Sinaï. Ces détails trop nombreux compliquent l'image à l'extrême et détruisent en partie l'impression d'ensemble.

Bracelets. — La technique des pectoraux se retrouve dans deux fermoirs d'un bracelet, constitué de minuscules perles en or, au nom d'Amenemhat III.

Couronnes. — Trois couronnes ont été trouvées et toutes trois sont d'un type différent. Celle d'Illahoun est formée d'un bandeau d'or. A la partie antérieure se dresse un uraeus. Tout autour sont fixées des rosaces ; sur la nuque s'élève une fleur surmontée de deux hautes plumes, un des insignes habituels des reines. Des rubans d'or pendent sur les côtés et derrière. Les rosaces sont d'un type fort intéressant et montrent une stylisation florale très

avancée. On aurait toutefois tort de croire que ce dessin date du Moyen Empire, car on le retrouve absolument identique sur quelques fragments de bas-reliefs du temple de Sahouré. La première couronne de Dahchour a supprimé le bandeau et le tour de tête est entièrement constitué de motifs floraux qui s'attachent les uns aux autres (Art, pl. 49). Il y a une série de rosaces entre lesquelles se trouvent des fleurs fortement stylisées, et les mêmes fleurs se dressent de place en place au-dessus de rosaces. Une monture spéciale, fixée derrière l'une d'elles, permettait de placer une aigrette. De plus, une figure de vautour, aux ailes étendues, était fixée à l'intérieur de la couronne de manière à se poser sur les cheveux et d'empêcher le glissement de la couronne. Si l'on compare cette couronne avec le bandeau peint de la statue de Nefert à Meidoum, on constatera que la conception des deux bijoux est absolument semblable. Si cette première couronne de Dahchour est malgré tout un peu lourde de composition, il n'en est pas de même pour la seconde. Ici le bijou est constitué d'un réseau embrouillé de légers fils d'or dans lesquels sont enfilées de petites fleurs. De place en place un ornement floral dont les formes générales rappellent la croix de Malte vient donner du corps au bijou. Les fils devaient se confondre avec les cheveux et la princesse qui portait ce diadème semblait avoir jeté capricieusement sur sa chevelure une poignée de fleurs d'or.

Colliers.—Les colliers sont extrêmement variés. Ils sont composés de perles délicates ou de perles lourdes. On emploie beaucoup le coquillage et aussi une perle composée de deux têtes de lion. Les fermoirs se décomposaient en deux pièces glissant l'une sur l'autre avec une exactitude parfaite. Le trésor de Dahchour a fourni une infinité de petites pendeloques représentant des signes hiéroglyphiques divers ayant tous une valeur symbolique. Parfois plusieurs signes sont groupés de manière à constituer des souhaits. On remarquera aussi deux extrémités de colliers en forme de têtes de faucon, d'un travail extrêmement vigoureux. Enfin mentionnons de délicates chaînettes en fils d'or auxquelles sont suspendus des ornements divers. Sur plusieurs d'entre eux on peut constater l'emploi de la technique du granulé, utilisé avec une minutie et une perfection impeccables.

« L'art des vieux orfèvres, dit Maspero, dont nous ne connais-

sions que des images dessinées sur les murs des tombes ou sur les ais des cercueils, s'y déploie dans toute sa finesse. C'est une profusion de gorgerins en or, de colliers en perles d'agate ou en fleurs de lotus émaillées, de scarabées en cornaline, en améthyste, en onyx. Des pectoraux aux cloisons d'or incrustées de lamelles en pâtes vitreuses ou en pierre découpée portent les cartouches d'Ousirtasen III et d'Amenemhat III et tout dans ce trésor trahit une sûreté de goût et une légèreté d'outil prodigieuses. A les voir si délicats et pourtant si neufs dans leur antiquité, on perd la notion des cinquante siècles qui se sont écoulés depuis lors. Il semble que les femmes royales auxquelles ils appartinrent se tiennent quelque part, à portée de la voix, prêtes à répondre dès qu'on daignera les appeler ; on imagine par avance la joie qu'elles ressentiront lorsqu'on leur rendra ces parures somptueuses et il faut l'aspect des cercueils vermoulus, où leur momie sommeille raide et défigurée, pour ramener le curieux au sentiment de la réalité ». (*Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, p. 518).

IV[me] PARTIE

Nouvel Empire

CHAPITRE XXII

ARCHITECTURE. GÉNÉRALITÉS

Les circonstances politiques permirent aux rois de la XVIIIe, de la XIXe et de la XXe dynastie, de déployer une activité extraordinaire dans la construction des grands monuments. De fait, l'Egypte, qui a chassé les hycsos, est devenue dès le commencement de la XVIIIe dynastie une puissance mondiale ; elle a étendu ses frontières dans toutes les directions, et les guerres de conquête font affluer dans les trésors du roi et des temples, des richesses considérables. Les architectes égyptiens, en possession des divers éléments de construction que nous avons étudiés précédemment, s'en servent pour élever des monuments qui témoignent hautement de leur science et de leur art. Ils ont à leur disposition les nombreux prisonniers qui, ramenés des guerres, offrent les milliers de bras nécessaires pour suppléer à l'absence des machines.

Palais. — On a relevé des restes assez importants d'un palais d'Aménophis III à Thèbes, près de Medinet-Habou. On y a trouvé notamment des peintures décoratives (Art, pl. 178), mais malheureusement la publication des fouilles faites en cet endroit est restée absolument inaccessible. A Tell-el-Amarna, les découvertes de Petrie ont révélé des restes importants du palais d'Aménophis IV. On y constate l'emploi d'éléments architecturaux intéressants, par exemple des colonnes papyriformes fasciculées, à chapiteaux ouverts, dont l'auteur des fouilles a pu rétablir avec certitude l'aspect général. Il faut signaler aussi des colonnes dactyliformes, entièrement dorées, et dans lesquelles le décor des palmes avait été obtenu par des incrustations de pierres et de pâtes multicolores ; il semble qu'il y ait là une transposition dans l'architecture du procédé employé en bijouterie. Dans le même palais, Petrie a mis à jour d'importants restes d'un pavement,

peint en stuc, et dont la décoration est extrêmement riche (Art, pl. 76). Dans une salle, dont le plafond était supporté par deux séries de huit colonnes, les peintures du pavement sont disposées de la manière suivante : entre les colonnes, on voit un étang rempli de fleurs, de poissons et d'oiseaux. A l'entour, sur deux rangées, on a figuré des buissons et des arbustes, au milieu desquels s'ébattent des animaux, tandis que des oiseaux s'envolent ; contre la muraille on a représenté une série de corbeilles de fleurs, alternant avec des bouquets. Dans le passage central se voient, les bras liés derrière le dos, des captifs sur lesquels le roi marchait lorsqu'il traversait cette salle de son palais ; entre les captifs sont peints des arcs, ce qui est un rappel de la vieille dénomination des ennemis de l'Egypte « les neuf arcs ». Citons encore les restes d'un pavement analogue à proximité de Tell-el-Amarna, à Haouata. Nous connaissons, par les reliefs des tombes, le palais d'Aménophis IV, en des représentations de face et de profil, avec ses différents éléments fondamentaux : la cour, la chambre au balcon, la salle à manger, un couloir de dégagement et, dans le fond, les appartements d'habitation proprement dits. Les tombes d'Amarna donnent un très grand nombre de variantes de ces représentations du palais. Quand on les étudie de près, on s'aperçoit que, malgré leur diversité extraordinaire, il est possible cependant de les ramener aux mêmes éléments fondamentaux. On constate, en outre, que le palais du roi avait, semble-t-il, servi de modèle à la plupart des habitations de grands personnages, dont nous nous occuperons plus loin.

On a signalé dans le temple de Ramsès III, à Medinet-Habou, la façade d'un palais en briques. Dans la première cour, le mur sud est précédé d'un portique, supporté par deux séries de quatre colonnes papyriformes à chapiteaux ouverts. On remarque immédiatement que l'espace entre les deux colonnes centrales est plus grand que celui qui sépare les colonnes pour les deux séries de quatre, à droite et à gauche. Dans l'intervalle des deux colonnes centrales s'ouvre dans le mur, à une certaine hauteur, une sorte de grande fenêtre, dans laquelle on reconnaîtra immédiatement le balcon royal. Celui-ci se trouve d'ailleurs sur une partie de la muraille faisant saillie, et de chaque côté de laquelle s'ouvrent deux portes conduisant dans le palais

qui devait donc se développer à l'arrière de ce grand mur de façade. Au revers de celui-ci, on peut voir encore la rampe d'accès conduisant à la fenêtre ou au balcon et des traces de l'endroit où les murs de briques venaient s'appuyer contre la construction de pierre. On constate que certaines salles étaient voûtées. Des restes de palais, annexé de la sorte à un grand temple, se retrouvent pour d'autres édifices thébains du Nouvel Empire, par exemple au Ramesseum.

A propos des palais, rappelons les constructions légères du type des kiosques.

Maisons. — Grâce à une circonstance toute particulière, on commence à connaître avec assez de détails quelles étaient les dispositions générales des maisons de l'époque d'Aménophis IV. Ce pharaon, en effet, à la suite d'une révolution politique et religieuse, transporta sa résidence à l'endroit appelé généralement Tell-el-Amarna. Tous les grands de l'empire suivirent le roi et, en peu de temps, une ville importante s'édifia en plein désert. Comme le mouvement d'Aménophis IV n'eut pour ainsi dire pas de lendemain, la ville fut abandonnée après une occupation de quelques années seulement et le désert ne tarda pas à recouvrir en grande partie les ruines des habitations. Petrie en avait déjà découvert plusieurs il y a quelques années; la Deutsche Orient Gesellschaft entreprit ensuite l'exploration complète et systématique de tout le site. Les rapports préliminaires actuellement parus suffisent à donner une idée assez intéressante du sujet.

La ville était divisée par de grandes artères, dont l'une, explorée à peu près complètement, a été dénommée l'avenue du grand prêtre : elle a soixante mètres de largeur en moyenne : le long de cette avenue se groupent des domaines plus ou moins importants, qui reproduisent souvent la même disposition. A la rue, une façade, parfois avec pylone, donne accès à l'intérieur des murs d'enceinte. Cela paraît indiquer que le pylone n'est pas strictement réservé à l'architecture religieuse. Si on en trouve devant les temples, et de dimensions considérables, c'est que cet élément de l'architecture civile a été tout simplement transporté, en l'agrandissant, à la maison du dieu. Le pylone franchi, on entre dans des cours et des jardins. Dans ces derniers, on a trouvé

des kiosques de plaisance et souvent un étang. Ce qu'on appelle ainsi est plutôt l'ouverture d'un puits, car ici, dans le désert, il aurait été difficilement question d'avoir de vrais bassins, les eaux devant être cherchées à environ huit mètres de profondeur. Une machine élevait l'eau nécessaire à l'arrosage des jardins. Dans ce désert on avait même dû apporter de la bonne terre, et en remplir des cavités là où l'on voulait planter les arbres. Or, au cours des fouilles, de vraies poches de détritus végétaux ont été retrouvées, si bien que Borchardt, l'auteur des fouilles, ne désespère pas de pouvoir reconstituer, avec tous leurs détails, des jardins de la XVIIIe dynastie.

Non loin de l'étang s'élevait la maison proprement dite, entourée des communs. On y trouve des magasins, des écuries, des ateliers, un four à cuire le pain et enfin une construction particulière qu'on désigne sous le nom de maison des servantes. Les habitations principales reproduisent presque toujours le même plan, qui variera dans les détails, mais dont les éléments fondamentaux se retrouvent partout. La maison est rectangulaire, construite sur un talus plus ou moins élevé avec escalier. La première tranche de construction est constituée par une salle longue et peu large, dont le plafond est supporté parfois par des colonnes ; nous pourrions l'appeler la véranda. Une grande fenêtre tournée au nord laisse arriver le vent frais. A chaque extrémité de la véranda se trouvent de petites chambres accessoires.

La seconde tranche est surtout occupée par une grande salle, plutôt carrée, qu'on peut appeler le hall. Celui-ci est également orné de plusieurs colonnes. On y pénètre, en venant de la véranda, par une porte, à un ou deux battants, flanquée parfois de deux portes accessoires. A l'un des murs, souvent en face de la porte principale, se trouve une niche simple ou double dont l'encadrement est peint en rouge, tandis que le centre est jaune ou plutôt couleur de bois. Petrie y reconnaît l'endroit de culte de la maison ; Borchardt a semblé admettre d'abord cette idée, mais plus tard il a voulu expliquer la niche comme étant une sorte d'ornement architectural répondant à la porte. La comparaison avec les niches des temples et des tombeaux (on en trouve déjà sur des murs de refend de tombes royales de la Ire dynastie) me semble plutôt militer en faveur de l'explication de Petrie. Sur les côtés

du hall, de petites chambres servent de débarras, de cuisine ; dans l'une d'elles on trouve la cage de l'escalier, montant à la terrasse.

La troisième tranche comporte les appartements d'habitation proprement dits. Ils sont souvent divisés en deux parties. Dans l'une on rencontre généralement une salle, avec un renfoncement dans la muraille où se plaçait le lit : c'est donc la chambre à coucher. Dans l'autre partie il y a souvent une petite salle carrée, parfois à colonnes, sur laquelle s'ouvrent des chambres diverses. Y aurait-il lieu de faire la distinction des appartements du maître et des appartements de la femme, ou bien faut-il considérer une partie comme la chambre du maître et l'autre comme ses salles de travail? Il serait difficile, avec les documents actuels, de vouloir préciser ce point. Enfin cette dernière partie de la maison comprenait la salle de bain et le water-closet.

Les murs étaient peints. Au-dessus d'un lambris blanc on trouve une teinte brune neutre, tandis qu'au haut des murs et autour des fenêtres se développent des motifs floraux, aux couleurs riches et vivantes. Petrie signale même l'existence de frises à personnages.

On s'est demandé comment étaient disposées les fenêtres destinées à éclairer le hall et si ce dernier n'avait peut-être pas une ouverture dans la toiture, comme l'impluvium des maisons romaines. Borchardt fait à ce sujet une hypothèse très séduisante. Il y aurait eu une différence de niveau entre le plafond du hall et le plafond des petites salles adjacentes. Les fenêtres auraient été ménagées dans le mur qui joint les plafonds comme dans les salles hypostyles. Un parapet, tel que nous en avons signalé dans les temples, aurait surélevé le mur extérieur des petites chambres, constituant autour des terrasses une espèce d'écran, qui protégeait la famille contre les regards indiscrets de l'extérieur. On sait que les habitants utilisaient les terrasses pendant la nuit, aux périodes les plus chaudes de l'année.

Au lieu d'une véranda sur le côté nord, il y en a parfois deux, la seconde se trouvant vers l'ouest. On les appelle, la première, la véranda d'été et la seconde, la véranda d'hiver. Signalons encore quelques éléments architecturaux, par exemple la corniche avec gorge et des encadrements de portes en pierre sur lesquels se trouvent gravées des scènes d'adoration et des prières.

Des documents d'architecture figurée complèteront l'idée qu'on peut se faire des habitations privées par les maisons du Nouvel Empire à Tell-el-Amarna. Rappelons d'abord le domaine d'Anena. A la rue, le mur à créneaux ondulés est percé d'une porte. On voit au delà un grand magasin, deux greniers, puis la maison proprement dite, grande masse rectangulaire avec deux rangées de fenêtres. Plus loin, le jardin avec un bassin et, dans le fond, le défunt et sa femme représentés assis sous un édicule léger. Une peinture de Nebamon nous montre le grand portail d'entrée avec des mâts, comme aux pylones des temples. La maison est une masse carrée avec une porte, que surmonte une grande fenêtre divisée en deux par une colonnette. A la partie supérieure de la muraille, il y a deux fenêtres et, sur le toit, deux triangles représentent les ouvertures par lesquelles on recueillait le vent qui rafraîchissait les appartements.

Un papyrus du British Museum montre une autre maison assez semblable. La construction est, ici, posée sur un socle, auquel on accède par une rampe. A la partie supérieure de la muraille il y a quatre fenêtres qui semblent grillagées ; enfin, sur le toit, deux manches à air, tournées dans la même direction. C'est le moment aussi de rappeler la peinture thébaine représentant une maison et que nous avons examinée précédemment. On reconnaîtra la fenêtre balcon, les fenêtres grillagées de l'étage, et la galerie à colonnettes à la partie supérieure. Une autre peinture thébaine donne un plan général d'un domaine complet. Le mur crénelé est coupé par une porte monumentale. Le vaste espace occupé par les plantations, est divisé en plusieurs sections par des murs dans lesquels s'ouvrent des portes ; il y a quatre bassins ; à proximité de deux d'entre eux sont des kiosques ; enfin, dans le fond, se trouve la maison proprement dite, dont le dessin est malaisé à débrouiller. N'oublions pas d'ajouter qu'un grand nombre d'éléments décoratifs que nous rencontrerons dans les tombeaux ne font évidemment que copier les ornementations en usage dans les maisons des vivants.

Les tombeaux de Tell-el-Amarna ont apporté d'intéressantes représentations de magasins et de greniers. Nous avons mentionné déjà le grand magasin, à quatre corps de bâtiments, séparés par des jardins en croix et dans lesquels nous avons constaté l'existence

de kiosques légers avec murs d'entre-colonnement. Certaines de ces images de magasins sont fort compliquées et offrent de sérieuses difficultés d'interprétation. On peut citer, par exemple, un ensemble de constructions délimitées par des murs en carré. A droite et à gauche, deux séries de chambres remplies de provisions ; au centre, un nouveau groupe de constructions disposées en carré avec pylone et portiques; mais le tout est si confus que la représentation a prêté à des reconstitutions diverses. Davies, qui a publié si soigneusement toutes les tombes de Tell-el-Amarna, a tenté une reconstitution qu'il est intéressant de comparer au dessin égyptien.

Architecture militaire. — C'est sous ce titre seul que l'on arrive à classer une curieuse construction de Ramsès III, à Medinet Habou (Art, pl. 60). En réalité, c'est la porte monumentale dans l'enceinte du grand temple. Dans les deux tours latérales, aux étages supérieurs, se trouvaient des appartements particuliers réservés au roi.

Ce monument a été l'objet d'une étude très soignée de la part de M. Hölscher. Une grande porte, flanquée de deux corps de garde, s'appuyait à une muraille peu élevée. Le passage franchi, on voyait la haute tour s'élever hardiment en deux massifs, entre lesquels s'ouvrait, vers l'arrière, la porte proprement dite. Aux deux grands massifs de pierre s'appuyaient les hauts murs de brique ; c'est en brique également qu'était construite la partie interne des appartements dont il vient d'être question. Les reconstitutions présentées par M. Hölscher sont fort intéressantes. L'architecte allemand signale dans la construction un artifice qui a pour but de prolonger artificiellement la perspective, de manière à ce que le passage entre les tours parût beaucoup plus profond qu'il n'est en réalité. On y est parvenu, en interrompant les murailles latérales par une niche, au delà de laquelle le passage se rétrécit brusquement. Les deux murs latéraux paraissaient ainsi sur un même alignement, l'interruption de la niche semblant beaucoup plus longue qu'elle n'est en réalité.

Dans le passage central, des socles, en saillie sur le mur, représentent des poitrines et des têtes d'étrangers vaincus : ce sont, croit-on, des consoles qui supportaient des groupes représentant

le roi abattant ses ennemis. Au temple de Medinet-Habou, sur le mur de façade du palais, le balcon était aussi orné de chaque côté par des socles en saillie, identiques à ceux-ci et, cette fois, au lieu de sculptures en ronde bosse, on s'est contenté de bas-reliefs, disposés de telle manière que les pieds de la grande figure royale posent sur les têtes des ennemis écrasés.

Comme on l'a remarqué depuis longtemps, la haute porte de Medinet-Habou est le résultat d'une fantaisie royale. Le souverain a transporté sur les bords du Nil, à l'entrée de son temple funéraire, l'architecture caractéristique des forteresses chananéennes, dont les reliefs historiques des temples donnent des représentations diverses. Nous en avons déjà signalé un exemple en étudiant la composition des grandes figures.

Temples. — Les temples des XVIIIe, XIXe et XXe dynasties sont fort nombreux. On peut les diviser, tout d'abord, en deux grandes catégories : temples des dieux et temples funéraires des rois.

Temple des dieux. — Ici, il est possible de distinguer plusieurs variétés: 1° Les temples du type solaire ancien, constitués comme on l'a vu d'une grande cour, dans laquelle se trouvent placés l'emblème sacré et l'autel. L'ensemble le plus important nous est uniquement connu par les représentations des tombeaux de Tell-el-Amarna, que nous analyserons plus loin. Nous rencontrerons des réductions de temples de ce type dans certaines annexes des grands temples, par exemple à Deir-el Bahari, à Kourna et à Abousimbel. 2° On rencontre ensuite les temples-chapelles d'un modèle simple, dont le petit monument d'Aménophis III, à Eléphantine, actuellement détruit, était l'exemple le plus clair. Son plan est peu compliqué. L'édifice, posé sur un socle, auquel on accède par un escalier, est formé en réalité d'une seule chambre avec portes aux deux extrémités. Un portique entoure le sanctuaire, un petit mur d'entre-colonnement constituant une balustrade, dans laquelle les piliers et les colonnes sont engagés. C'est déjà le principe des temples périptères des Grecs. Un monument du même genre, mais plus compliqué, se retrouve dans la partie postérieure du petit temple de Medinet-Habou; il est, de plus, suivi d'un groupe de six chambres. Des restes de constructions

analogues ont été signalés en quelques localités, notamment à El-Kab. Il est probable que les édifices de ce genre étaient des reposoirs et bâtis en matériaux fragiles. De là, le petit nombre d'exemples qui ont survécu.

3° La catégorie la plus importante est constituée par les grands temples complexes, dont les principaux, surtout au point de vue de leur conservation, sont Louksor et Karnak à Thèbes.

Temples des rois. — Les temples ou chapelles funéraires des rois répondent, comme destination, aux anciens temples des pyramides ; mais au Nouvel Empire on les a complètement séparés de la sépulture proprement dite, sauf peut-être le cénotaphe de Merenptah, à Abydos. Les plus célèbres de ces temples royaux sont les monuments d'Hatshepsout à Deir-el-Bahari, de Séti Ier à Abydos et à Kourna, de Ramsès II à Abydos et à Thèbes (Ramesseum), et de Ramsès III à Medinet-Habou. Certains temples royaux appartiennent enfin à un type en quelque sorte intermédiaire : ce sont des temples de dieux, mais le dieu qu'on y adore est le roi qui y reçoit un culte en même temps que les grandes divinités auxquelles il est associé. On peut rattacher à cette catégorie, par exemple, les temples de Ramsès II en Nubie: Abousimbel, Derr, Ouadi-es-Seboua, etc.

Les temples, selon la disposition des lieux, sont, ou construits dans la plaine, ou adossés à la montagne (hémispéos), ou entièrement creusés dans celle-ci (spéos). Les leçons suivantes seront réservées à l'étude des principaux temples du Nouvel Empire.

Tombeaux royaux. — La forme de la pyramide est complètement abandonnée. Au Moyen Empire, Sésostris II avait déjà un tombeau qui n'était plus une pyramide. Maintenant, les chambres funéraires des rois seront creusées plus ou moins profondément à l'intérieur de la montagne. La célèbre gorge de Biban-el-Molouk renferme les sépultures des plus grands rois du Nouvel Empire. En pleine montagne déserte, brusquement un trou s'ouvre dans le rocher et conduit à tout un système de couloirs et de chambres : telle est la sépulture royale à laquelle les Grecs ont donné le nom de syringe (Art, pl. 157). La momie du roi une fois déposée dans sa dernière demeure, on murait soigneusement

l'entrée, ou bien on la fermait par des éboulis de roches et de gravier pour la dissimuler, espérait-on, à tout jamais. Les couloirs et les chambres sont creusées dans la montagne même. Le plafond des couloirs est plat ou voûté, les portes encadrées et surmontées parfois d'une corniche. Le tombeau tantôt se termine à peu de distance de l'entrée, tantôt s'enfonce profondément dans la montagne. Parfois il se développe régulièrement sur un axe ; quelquefois au contraire il s'infléchit dans plusieurs directions, cherchant, à des niveaux différents, à rencontrer un banc de pierre suffisamment résistant. Un élément fréquent de ces monuments est ce qu'on appelle la chambre du puits. Le couloir s'interrompt, en effet, par un puits carré, qui descend verticalement mais s'arrête à quelques mètres de profondeur. Les murs de la chambre sont ornés de bas-reliefs et d'inscriptions et l'on pourrait croire à première vue que le tombeau s'arrête là. Si l'on se fraie à coups de marteau un passage à travers le mur du fond, on retrouve un nouveau système de couloirs et de salles. Il semble bien que l'on ait affaire à un dispositif pour drainer les eaux qui pourraient s'infiltrer dans le tombeau et destiné en même temps à dérouter les violateurs de sépultures. Le sarcophage est souvent placé dans la seconde partie d'une grande salle que l'on appelait la salle d'or, présentant deux niveaux, et dont la première moitié a des piliers carrés. Tout autour, sont distribués des magasins en dimensions et en nombre variés, destinés au mobilier funéraire.

Outre le Biban-el-Molouk, la montagne thébaine renferme une seconde vallée, que l'on appelle le Biban-el-Harim, où l'on a trouvé des tombes de reines, de princes et de princesses. La disposition de ces monuments rappelle, mais en plus petit, les tombeaux royaux.

Tombes privées. — Suivant les circonstances, les tombes privées étaient construites dans la plaine ou creusées dans la montagne. Le plan ne diffère pas beaucoup de celui des monuments des époques plus anciennes. On y trouve une ou plusieurs chambres, quelquefois cependant des appartements plus compliqués avec chambres à piliers ou colonnes. Vers le fond, sinon tout à fait au fond, une niche abrite la statue, souvent sculptée dans la montagne même. Un puits creusé à un endroit qui semble indifférent conduit au caveau.

Parmi les tombes les plus importantes du Nouvel Empire on peut citer les sépultures des prêtres de Ptah de Memphis, ensuite les tombeaux dans la montagne à Tell-el-Amarna et à El-Kab, les tombes en briques dans la plaine thébaine et enfin les tombes creusées dans la montagne de Thèbes, en majorité dans la colline de Cheikh-Abd-el-Kourna. La disposition habituelle des tombeaux de Kourna est la suivante : de la cour avec portique on passe dans une salle large, puis dans une autre plus étroite et allongée, au fond de laquelle est la niche. C'est en réalité le plan en T dont nous avons relevé les origines dans les temples et les tombeaux de l'Ancien Empire.

Une façade de Tell-el-Amarna se présente d'une manière fort simple. Sur la surface aplanie du rocher on a taillé, en creux assez léger, une porte, dont le linteau plat paraît supporté par deux montants assez étroits. Une scène d'adoration au soleil est sculptée sur le linteau ; une prière et les noms et titres du défunt sont gravés en hiéroglyphes sur les montants. On a perdu le tore et la corniche en pierre rapportés qui couronnaient la porte.

L'aspect des tombes construites en briques dans la plaine nous est connu principalement par des peintures de papyrus funéraire. On voit qu'il s'agit d'édifices manifestement dérivés du type des petites pyramides du Moyen Empire. Le socle, encore assez bas dans ces derniers monuments, s'est développé en hauteur, tandis que la pyramide a diminué de plus en plus. L'ensemble nous apparaît, en définitive, comme une construction rectangulaire terminée par une corniche ; sur le toit est souvent posée une petite pyramide à angle aigu.

Le papyrus de Neb-Ked donne un bon spécimen de ce qu'on pourrait appeler un tombeau schématique. Derrière la momie, devant laquelle un prêtre célèbre les rites funéraires, on voit la partie externe du tombeau, constituée par une construction rectangulaire posée sur un socle analogue à celui des maisons. La porte est représentée avec son battant ouvert ; sur le toit, tout à fait plat, se trouve l'hiéroglyphe de l'occident. Mais sous l'édicule extérieur le scribe a reproduit le tombeau souterrain : l'âme du mort, sous forme d'un oiseau à tête humaine, y descend par un puits, au fond duquel une porte conduit dans une première chambre avec table et chaise, puis dans une seconde servant de vestibule,

enfin dans une troisième, la chambre funéraire proprement dite. Là se trouve la momie couchée sur un socle ou peut-être un lit funéraire. Une dernière cellule renferme du mobilier.

La montagne à Tell-el-Amarna était assez résistante pour que l'on ait pu y creuser des tombes spacieuses et bien décorées. On y rencontre de grandes salles supportées par plusieurs rangées de colonnes, toujours du type papyriforme fasciculé à chapiteaux fermés. Le toit est plat ou à double versant. Au fond est la statue. Parfois, elle est placée devant une niche assez plate, parfois elle est sculptée en ronde bosse au fond de la niche profondément creusée, à l'instar d'une petite chambre. Certains tombeaux ont une ampleur qui rappelle les salles hypostyles des temples. La dernière rangée de colonnes est quelquefois engagée dans un mur bas formant balustrade. Les poutres, copiées dans la pierre, semblent s'appuyer sur les colonnes ou reposer sur des pilastres en saillie sur les murs latéraux. Sur le côté, on rencontre parfois des représentations de niches à décors à claire-voie. Quelque part dans le sol s'ouvre un puits qui descend au caveau, à moins qu'on y accède par un escalier. Le mort mis en place, l'escalier ou le puits étaient évidemment obstrués et cachés par une dalle, tandis que la chapelle restait accessible pour le culte funéraire.

A Thèbes, où la roche fort mauvaise s'effrite facilement, on a pu très rarement faire des tombeaux aussi spacieux que ceux de Tell-el-Amarna. Le plus souvent même on n'a pas pu employer les parois rocheuses pour y mettre des bas-reliefs. Pour en avoir, on revêtait l'excavation de blocs de calcaire, ou bien on la recouvrait d'un enduit lisse sur lequel étaient peintes des scènes semblables aux bas-reliefs sculptés et coloriés. Nous étudierons plus tard ces bas-reliefs et ces peintures. Pour le moment, il suffira d'attirer l'attention sur les plafonds qui copient les décors de nattes ou de tapis (Art, pl. 77). Dans le caveau souterrain d'un Sennefer, peut-être à la suite de l'éboulement de la voûte, on a eu l'idée ingénieuse de tapisser toutes les anfractuosités de celle-ci d'un décor imitant une vigne étalant partout ses branches et ses grappes.

Nous avons déjà mentionné des stèles de tombeaux thébains, avec imitation de décors à claire-voie sculptés ou peints, et certain tombeau nous a montré aussi l'image de la stèle simple de l'Ancien Empire, sans aucune altération de ses formes.

De même que le jardin était un élément qui paraissait indispensable aux maisons des vivants, les textes prouvent qu'il y avait aussi des jardins funéraires dans la nécropole. On souhaite au mort de pouvoir s'asseoir auprès du bassin qu'il a creusé, à l'ombre des arbres qu'il a plantés.

A ce propos, il est bon de souligner que l'on possède pour l'époque du Nouvel Empire de nombreuses inscriptions architecturales. Sur ce point, on pourrait utilement consulter les textes traduits dans les Ancient Records de Breasted.

CHAPITRE XXIII

LES TEMPLES

Première Partie : Karnak

Karnak n'est pas un temple isolé ; c'est une agglomération, un amoncellement, une confusion de temples, une ville sanctuaire qui s'agrandit d'âge en âge. Les plus anciennes parties retrouvées datent de la XIIe dynastie et les empereurs romains du premier siècle y firent encore quelques restaurations. Depuis la XIIe dynastie, pendant trente siècles, les générations successives se sont plu à apporter leur contribution au grand sanctuaire du dieu Amon. Dès le début, on doit évidemment se représenter un édifice complet, avec tous ses éléments fondamentaux. Les rois y apportent successivement des modifications, remplacent des parties ruinées ou devenues insuffisantes, ajoutent des éléments nouveaux qui, le plus souvent, font double emploi avec de plus anciens ; certaines parties sont supprimées ou remaniées au point d'être méconnaissables. Ce qui était en brique et en bois est remplacé par de la pierre. Des constructions autrefois isolées finissent par s'incorporer dans l'édifice principal agrandi. C'est dire, d'une part, qu'il serait vain de vouloir chercher dans Karnak le développement méthodique d'un plan fixé d'avance et que les générations se seraient efforcées de réaliser. Si l'on ne craignait d'exagérer, on pourrait peut-être soutenir que l'ensemble des monuments de Karnak s'est développé suivant la fantaisie des siècles et sans principes de direction logiques, en quelque sorte au hasard. C'est dire aussi que l'histoire de Karnak est d'une extrême complication et que, même après des recherches longues et approfondies, bien des points ont résisté aux tentatives d'interprétation ou d'explication.

Nous chercherons cependant à nous orienter à travers la masse de constructions auxquelles on a donné le nom général de temple

de Karnak. Sur le plan, trois enceintes fixent l'attention: la plus grande, qui comprend avant tout le temple principal d'Amon, comporte un développement d'environ 2.400 mètres de tour. Au nord de l'enceinte principale, on en trouve une seconde, consacrée au temple du dieu Mont ou Montou, la vieille divinité thébaine qu'Amon a, en quelque sorte, dépossédée. Au sud, à une certaine distance, le temple de la déesse Maut est enfermé dans une troisième enceinte. Ainsi que nous le verrons plus tard, le temple du dieu fils Khonsou est compris dans la grande enceinte d'Amon.

Une seconde remarque générale est relative à l'orientation des édifices. Le temple de Montou est disposé du nord vers le sud, en allant de la porte d'entrée au sanctuaire. Le temple de Maut a la même direction, tandis que le temple de Khonsou est orienté du sud vers le nord. Au grand temple d'Amon, il y a deux axes principaux : l'un, de l'ouest à l'est et l'autre, du sud au nord, tandis que quelques constructions sont orientées de l'est à l'ouest On rencontre donc les quatre orientations possibles, sans que l'on puisse découvrir, semble-t-il, une raison à ces différences. Les temples du seul Ramsès III, dans Karnak, sont dirigés les uns vers le nord et les autres vers le sud.

Portons-nous au cœur des ruines, vers ce qu'on appelle le sanctuaire de granit et regardons dans la direction de l'ouest (Art, pl. 58). Au premier plan, nous voyons s'élever un grand obélisque, au milieu de massifs fort compliqués de constructions en ruine. Un peu plus loin, un second obélisque paraît tout contre une grande salle hypostyle à trois nefs, dont la plus élevée atteint presque le sommet de l'obélisque. Au delà de la salle, nous voyons poindre le sommet d'un gigantesque pylone qui semble barrer tout l'horizon. Tournons-nous vers l'est (Art, pl. 148) : immédiatement derrière le sanctuaire de granit il y a un vaste espace ouvert, avec quelques blocs de pierre épars ; puis, au delà, une grande salle qui s'étale en largeur. Plus loin, se dresse une des portes de la grande enceinte de briques qui marquait de ce côté l'extrémité du temple. De l'endroit où nous sommes nous voyons, en nous tournant vers le sud, une série de pylones éboulés.

Pour mettre de l'ordre dans ce chaos de ruines, il faut essayer de reconstituer le développement progressif du temple, en prenant

comme base les éléments les plus saillants, que nous venons de remarquer dans notre coup d'œil d'ensemble. Le grand espace vide derrière le sanctuaire de granit, est l'endroit où se sont rencontrés les vestiges de constructions de la XIIe dynastie, piliers à seize pans de Sésostris Ier, seuils de portes ou tables d'offrandes. C'était là, vraisemblablement, l'endroit le plus sacré de l'édifice, où était enfermée dans son tabernacle ce qu'on pourrait appeler la grande idole d'Amon.

Thoutmès Ier construisit deux pylones, un petit et un grand, placés assez près l'un de l'autre : entre les deux il y avait une salle à colonnes. Devant le premier des deux pylones étaient érigés deux obélisques, dont un est encore debout. Derrière les pylones et autour du sanctuaire, se développait vraisemblablement une cour à colonnes, ornée, ainsi que les faces internes des pylones, de colosses osiriaques. La reine Hatshepsout construisit entre le sanctuaire et le second pylone de Thoutmès Ier une série d'appartements qui bouleversèrent la cour de Thoutmès Ier. La reine inséra, de plus, deux grands obélisques entre les deux pylones. Thoutmès III intercala un petit pylone entre les appartements d'Hatshepsout et le second pylone de Thoutmès Ier; il apporta des modifications dans les chambres d'Hatshepsout et enveloppa les obélisques de la reine dans un massif de constructions pour les cacher jusqu'à une certaine hauteur ; il remania la salle à colonnes entre les deux pylones de Thoutmès Ier; enfin, il construisit derrière le temple tout un ensemble de salles, groupées autour d'une grande salle hypostyle, que l'on appelle souvent le promenoir de Thoutmès III. Aménophis III ajouta un nouveau pylone devant le premier de Thoutmès Ier.

Au commencement de la XIXe dynastie, Ramsès Ier augmenta encore d'une unité le nombre des pylones et commença la construction d'une vaste salle entre ce pylone et celui d'Aménophis III : c'est la fameuse salle hypostyle.

Ce n'est qu'à la XXIIe dynastie que l'on continua le développement du temple dans cette même direction. Les Bubastides appuyèrent les murs d'une cour à portiques contre le pylone de Ramsès Ier et construisirent aussi, croit-on, le grand pylone final qu'on a souvent attribué aux Ptolémées. La construction de la cour des Bubastides enclave dans le temple deux édifices : l'un

vers le sud, celui de Ramsès III ; l'autre vers le nord, celui de Séti II.

Quant à la série des pylones allant du nord au sud, elle est disposée de manière à rencontrer, à peu près à angle droit, les édifices précédents, un peu en avant du premier pylone de Thoutmès Ier et par le travers de la salle hypostyle. C'est qu'il y avait là, avant les constructions d'Aménophis III et de la XIXe dynastie, un autre temple : on a retrouvé dans le sous-sol les restes d'une belle chapelle d'Aménophis Ier. C'est vraisemblablement devant cette chapelle qu'Hatshepsout éleva un premier pylone et que Thoutmès III, comme il l'avait déjà fait au grand temple, en intercala un autre, entre le sanctuaire et le pylone de son prédécesseur. Il est possible que, dans cet endroit, Aménophis IV, lors de sa révolte religieuse contre l'omnipotence d'Amon, avait construit un édifice à son dieu favori Aten, car des pierres provenant de la démolition de ce temple ont été utilisées pour l'érection de deux pylones du roi Horemheb. Un petit temple d'Aménophis II se trouve dans le mur d'enceinte, à l'est de la cour établie entre les deux pylones d'Horemheb. Dans l'angle formé par l'axe ouest-est et l'axe sud-nord, se trouve le lac sacré du temple, qui doit remonter à l'époque de la XVIIIe dynastie. Aujourd'hui, on numérote les pylones de la manière suivante : 1° grand pylone d'entrée, des Bubastides ; 2° pylone de Ramsès Ier ; 3° pylone d'Aménophis III ; 4° premier pylone de Thoutmès Ier ; 5° second pylone du même roi ; 6° petit pylone de Thoutmès III ; 7° grand pylone de la série sud-nord de Thoutmès III ; 8° pylone d'Hatshepsout ; 9° et 10° pylones d'Horemheb.

Nous pouvons maintenant nous aventurer dans les ruines sans craindre de nous y égarer.

Le premier pylone, de 113 mètres de longueur sur 43,50 mètres de haut, avec une épaisseur de maçonnerie de 15 mètres, est précédé d'une allée de sphinx, qui conduit à un quai surélevé. Au moment de l'inondation, les eaux venaient battre le quai, où l'on a relevé des inscriptions relatant le niveau des eaux à l'époque de la XXIe et de la XXIIe dynastie. De chaque côté de l'accès au quai se trouve un petit obélisque de Séti II. L'allée de sphinx nous montre des criosphinx ou sphinx à têtes de béliers. Des allées de sphinx semblables précédaient les entrées principales des

temples et réunissaient même Karnak à Louksor, soit une distance de près de deux mille mètres. Cette grande allée, large de 23 mètres, comportait un sphinx de chaque côté tous les quatre mètres, ce qui représente en tout un millier de sphinx.

Avant de franchir la porte du grand pylone on remarquera que celui-ci est resté inachevé, les pierres simplement posées les unes sur les autres sans avoir été parées.

On entre ensuite dans la grande cour des Bubastides, qui mesure 103 mètres sur 84 mètres. A gauche, on trouve immédiatement le petit temple de Séti II, composé de trois chapelles : celle du centre consacrée à Amon, celle de gauche à Maut, celle de droite à Khonsou. C'est donc un édifice complet, consacré à la grande triade thébaine. Un peu au delà de cette construction se voient, placés les uns à côté des autres sur le sol, des sphinx. Ce sont les restes de l'allée qui partait autrefois du pylone de Ramsès 1er, et que l'on écarta lors de l'établissement de la cour. Au centre, une série de colonnes, dont une seule est restée intacte, se rattachent à un édicule de l'époque éthiopienne, dont nous nous occuperons plus tard. A droite, enclavé dans le mur extérieur de la cour, s'élève le petit temple de Ramsès III, avec un portique dont les piliers sont flanqués de grands colosses osiriaques. Le pylone de Ramsès 1er est complètement éboulé, ce qui montre que le noyau intérieur avait été négligé : dès que le parement a faibli, toute la masse s'est effondrée. A la partie antérieure du pylone on avait établi une porte monumentale, formant une sorte de vestibule.

Nous arrivons à la fameuse salle hypostyle (Art, pl. 59). Champollion, dans une lettre du 24 novembre 1828, écrit ce qui suit : « J'allai enfin au palais ou plutôt à la ville de monuments, à Karnak. Là m'apparut toute la magnificence pharaonique, tout ce que les hommes ont imaginé et exécuté de plus grand. Tout ce que j'avais vu à Thèbes, tout ce que j'avais admiré avec enthousiasme sur la rive gauche me parut misérable en comparaison des conceptions gigantesques dont j'étais entouré. Je me garderai bien de vouloir rien décrire ; car, ou mes expressions ne vaudraient que la millième partie de ce qu'on doit dire en parlant de pareils objets, ou bien si j'en traçais une faible esquisse, même fort décolorée, on me prendrait pour un enthousiaste, peut-être

même pour un fou. Il suffira d'ajouter qu'aucun peuple ancien ni moderne n'a conçu l'art de l'architecture sur une échelle aussi sublime, aussi large, aussi grandiose que le firent les vieux Egyptiens; ils concevaient en hommes de cent pieds de haut et l'imagination qui, en Europe, s'élance bien au-dessus de nos portiques, s'arrête et tombe impuissante au pied des cent quarante colonnes de la salle hypostyle de Karnak ».

Cette impression s'est à peine atténuée depuis, pour tous les visiteurs de Karnak, et quand on réside à Thèbes on est attiré toujours à nouveau vers ce miracle d'architecture, réalisé par l'énergie de trois rois. Mariette écrivait : « En résumé, si l'on peut dire que comme construction la plus belle salle qui existe en Egypte, la plus grandiose et celle qui frappe le plus d'étonnement est l'œuvre de trois rois et de trois règnes successifs, on peut dire également que la décoration de cette même salle a été à peine commencée par Ramsès Ier, que Séti Ier en acheva les deux tiers et que, lorsque Ramsès II mourut, elle était certainement terminée, au moins dans ses parties essentielles ». Quelques chiffres sont nécessaires pour donner une idée de la grandeur du monument A l'intérieur des murs, il mesure 103 mètres sur 52, ce qui représente une superficie de 5000 m^2, de sorte qu'il pourrait contenir toute l'église Notre-Dame de Paris. « Son plafond reposait sur 134 colonnes disposées sur 16 rangées. Les deux travées centrales sont plus élevées que les autres et se composent de colonnes papyriformes et fasciculées à chapiteaux ouverts, tandis que les autres colonnes ont des chapiteaux fermés. Les trois nefs centrales reposent sur les deux travées centrales de colonnes et sur une rangée de colonnes plus basses à droite et à gauche. La différence de niveau des deux ordres de colonnes a été rachetée au moyen de piliers carrés fixés sur les colonnes basses. Entre ces piliers s'enchâssaient des claires-voies de pierre (Art, pl. 149). Les nefs centrales sont hautes d'environ 24 mètres, le plafond des deux bas-côtés est moins haut de dix mètres. Les colonnes se composent de demi-tambours de 1,10 mètre de hauteur et de 2 mètres de diamètre. La pierre employée est un grès rouge foncé. Les douze grandes colonnes des deux travées centrales ont 3,57 mètres de diamètre sur une circonférence de plus de 10 mètres, de sorte qu'elles sont aussi grosses que la colonne Trajane à Rome ou la

colonne Vendôme à Paris. Leur hauteur mesure 21 mètres et celle des chapiteaux 3,34 mètres. Les 122 colonnes des bas côtés ont une hauteur de 13 mètres et une circonférence de 8,40 mètres » (Baedeker, p. 263).

Il est très difficile de trouver un point de vue permettant d'avoir une idée d'ensemble de la salle. En la parcourant, on a véritablement l'impression d'une forêt de colonnes, dont les fûts géants vous étouffent, surtout si on regarde les colonnes dans la diagonale. Quand on les observe dans une des travées, elles ne paraissent pas aussi colossales qu'elles le sont en réalité. Le type papyriforme est ici à peu près entièrement atrophié, à part la courbe bulbeuse de la partie inférieure. Du haut en bas s'étalent les sculptures et les inscriptions, qui répètent des milliers de fois les noms et prénoms, surtout de Séti Ier et de Ramsès II. Les dalles du plafond, pour la plupart tombées, laissent largement pénétrer la lumière qui autrefois pénétrait bien affaiblie par les claires-voies, disposées comme on l'a déjà dit. Une seule de celles-ci est encore conservée à peu près complète. Il faut monter sur les architraves des travées latérales pour bien voir les gigantesques chapiteaux papyriformes ouverts des colonnes des travées centrales. En certains endroits, les traces de couleurs sont encore apparentes, si bien que l'on doit se représenter toute cette architecture recouverte d'un bariolage de couleurs vives.

Le pylone d'Aménophis III était précédé d'un vestibule, semblable à celui du pylone de Ramsès Ier, et les rois constructeurs de la salle hypostyle l'ont maintenu. Ce pylone franchi, on se trouve en présence d'un des deux obélisques, encore en place. Il faisait partie d'un groupe de quatre obélisques qui formaient l'entrée du temple de l'époque de Thoutmès Ier.

Le premier pylone de Thoutmès Ier a presque entièrement disparu. Immédiatement derrière, on rencontre le grand obélisque d'Hatshepsout, encore debout. C'est le plus grand des obélisques subsistant en Egypte. Il mesure 29,50 mètres de haut et 2,56 mètres de côté à la base. L'inscription de la base donne quelques détails sur les deux obélisques qui furent élevés en même temps. Commencé le premier du mois de Mechir de l'an 15 par l'architecte Senenmout, le travail était complètement fini dans la carrière les derniers jours du mois de Mesore de l'an 16, après six mois

de travail. La reine parle de deux obélisques dont la pointe se confond avec le ciel, placés dans l'auguste colonnade, entre les deux grands pylones du roi Thoutmès Ier. La reine s'adresse à la postérité et dit : « O vous, qui après bien des années, verrez mes monuments et qui parlerez de ce que j'ai fait, vous direz : « Je ne sais pas, je ne sais pas comment on a pu faire cela et comment une montagne a pu être entièrement façonnée en or, comme si c'était une affaire de rien ». Si l'on parle d'or, c'est que l'inscription nous dit que l'obélisque était doré, ce qui doit s'entendre d'un revêtement de métal précieux, sinon sur l'obélisque tout entier tout au moins à la partie supérieure. Thoutmès III, dans sa rage à persécuter la mémoire d'Hatshepsout, a enfermé les deux obélisques dans un massif de maçonnerie qui montait assez haut. Là où l'obélisque réapparaissait, il modifia les inscriptions pour faire disparaître toutes traces de la mémoire de la reine.

Nous ne nous attarderons pas à considérer le détail des remaniements qui se firent en cet endroit du temple, et particulièrement dans le portique : les colonnes de bois y furent remplacées par des colonnes de pierre, l'érection des obélisques fit déplacer les colonnes dont le nombre fut ensuite augmenté. On trouvera de nombreux détails sur cette question dans une étude de Borchardt sur Karnak. Il faut signaler cependant quelques-uns des colosses osiriaques de Thoutmès Ier, placés dans des niches et disposés à l'entour de la salle. Ceux qui s'appuient au pylone ont un pilier dorsal de même inclinaison que la face du pylone : ils ont donc été sculptés pour occuper cet emplacement.

Au delà du sixième pylone, celui de Thoutmès III, s'élèvent les deux piliers de granit que nous avons examinés dans une leçon antérieure, et qui sont uniques dans leur genre (Art, pl. 54). Ils portent, sur deux de leurs faces, des décors floraux en saillie accentuée : pour le pilier du nord, ce sont des papyrus de la Basse Egypte, et pour le pilier du sud, les « fleurs de lys » de la Haute. Les deux autres faces portent des représentations religieuses. Jusqu'à présent on n'a pas expliqué d'une manière définitive le rôle de ces deux piliers.

Immédiatement derrière, se trouve un sanctuaire en deux parties, connu sous le nom de sanctuaire de granit ou sanctuaire des barques. Dans son état actuel, il date de l'époque d'Alexandre,

ou plutôt de Philippe Arrhidée, oncle et tuteur du fils d'Alexandre le Grand ; mais il est bien sûr qu'il n'a fait que remplacer un sanctuaire plus ancien. Sur les côtés se trouvaient les chambres d'Hatshepsout. Dans l'une d'elles, vers le sud, un escalier menait à la terrasse. On peut voir, dans cette partie du temple, que les murailles sont faites de matériaux disparates, de blocs, avec reliefs et inscriptions, provenant de constructions plus anciennes. Dans la fameuse salle dite des Annales de Thoutmès III, un mur sculpté cachait entièrement un autre mur sculpté et peint de la reine Hatshepsout. Le nom de « sanctuaire des barques » vient de ce que l'on y conservait les barques sacrées des divinités adorées dans le temple. Les Egyptiens avaient coutume de mettre les statues des dieux dans de petits édicules ou tabernacles, placés au centre de grandes barques d'apparat. Les prêtres les portaient sur des brancards hors du temple lorsque se faisaient les processions.

Traversons l'espace central où ont été trouvées les plus anciennes inscriptions du temple et nous arrivons à l'ensemble des constructions de Thoutmès III, groupées autour de la soi-disant salle des fêtes (Art, pl. 148). Notre ignorance de l'utilisation des édifices religieux égyptiens nous empêche de donner une dénomination précise aux nombreuses salles de cette partie du temple. La plus grande est orientée du sud au nord. Cependant, ce qu'on appelle le saint des saints est disposé en angle droit sur la salle et dans l'axe général du grand temple. La soi-disant salle des fêtes est une « basilique à cinq nefs mesurant 44 mètres de largeur sur 16 mètres de profondeur. Le plafond des trois hautes nefs du milieu reposait sur 20 colonnes (2 × 10) et 32 piliers carrés. Les piliers ont la forme, qui ne se retrouve nulle part, d'un poteau de tente (ou d'un sceptre, comme nous l'avons dit), et indiquent ainsi que les nefs centrales étaient conçues par le fondateur comme une grande tente de fêtes » (Art, pl. 55). (Baedeker, p. 270). On peut signaler encore, à côté du saint des saints, une petite salle de Thoutmès III, connue sous le nom de jardin botanique, parce que le roi y avait fait sculpter en relief les plantes curieuses et les animaux rapportés de ses expéditions étrangères. Le plafond de cette salle était supporté par quatre colonnes papyriformes fasciculées à chapiteaux fermés, qui peuvent servir de modèles (Art, pl. 56). A peu

de distance, se trouve une autre salle, avec huit piliers à seize pans. Près de l'entrée de cet édifice de Thoutmès III existe un couloir sur lequel s'ouvre une série de chambres, qui ressemblent à un magasin. Dans le fond, en dessous de deux chambres à piliers, Mariette dit avoir trouvé une crypte avec des momies de crocodiles.

Contre l'enceinte extérieure, enfermant toute la partie postérieure du temple depuis le pylone d'Aménophis III, s'appuie un petit temple funéraire de Thoutmès III, dans lequel on trouve deux chambres latérales qui contenaient chacune un obélisque. C'est là une disposition bizarre, car habituellement les obélisques sont à l'extérieur du temple devant l'entrée principale. En avançant encore vers l'est, on rencontre un petit temple de Ramsès II avec cour à colonnes, au fond de laquelle se dressent deux piliers osiriaques.

Reprenons maintenant l'autre série de pylones, celle qui va du sud vers le nord. Le premier est de Horemheb. Il est plus qu'à moitié détruit : le noyau intérieur était fait de blocs de pierre, provenant d'un temple d'Aten : il a été exploité, ainsi que le pylone suivant, par les soldats turcs, qui utilisaient le bon calcaire dans leurs salpêtrières afin de se procurer de la poudre. Contre ce pylone s'appuyaient des statues colossales. A la face sud il ne reste que les socles, tandis qu'à la face nord on voit deux statues décapitées, au nom de Ramsès II.

Entre le premier et le second pylone d'Horemheb se trouve un édifice, d'un plan tout particulier. L'ensemble est formé de trois salles carrées, supportées par des piliers. Celle du centre est réservée à Amon et celles des côtés à Maut et Khonsou. Les deux petites s'ouvrent sur la grande et celle-ci sur une façade avec un portique à piliers qui s'étale sur toute la largeur de l'édifice. Cette construction d'Aménophis II est probablement une sorte de reposoir pour les barques, lors des processions. Les piliers de cet édifice sont surmontés d'une corniche à gorge.

Devant le pylone d'Hatshepsout se trouve une série de colosses royaux, d'Aménophis Ier et de Thoutmès II. Il est bon de rappeler, à ce propos, qu'à l'extrémité de cette série de pylones se trouvait autrefois une construction d'Aménophis Ier. Devant le pylone de Thoutmès III on a retrouvé les restes d'une base d'obélisque,

ainsi que des fragments de statues colossales. Immédiatement devant ce pylone se trouve aussi, sur le côté, une chapelle en albâtre de Thoutmès III.

En dehors du grand temple d'Amon se trouve celui de Maut, dans un tel état de délabrement qu'il est bien difficile d'en rétablir le plan précis. Il fut élevé par Aménophis III ; le lac sacré se présente sous forme d'un demi-cercle, embrassant en quelque sorte le sanctuaire.

A l'intérieur de l'enceinte du temple d'Amon se trouve encore le temple de Khonsou, construit par Ramsès III, mais en remplacement d'un édifice plus ancien (Art, pl. 155 et 156). La simplicité de son plan le fait regarder souvent comme le type complet d'un temple égyptien. Il comprend un pylone, une cour à colonnes sur deux rangs, une salle hypostyle à huit colonnes, un sanctuaire des barques et une chambre destinée probablement à la statue ; tout autour du sanctuaire des salles accessoires.

Il y avait enfin dans l'enceinte du grand temple d'Amon, contre le mur du nord, un temple du dieu Ptah de Memphis. Bien qu'il soit en majeure partie de basse époque, les inscriptions montrent que son existence remontait vraisemblablement aussi au Moyen Empire.

Si le temple d'Amon est donc, avant tout, l'habitation gigantesque du dieu principal, avec maisons particulières pour son épouse et son fils, le domaine divin comportait une série de pied-à-terres où les dieux des différentes villes de l'Egypte étaient les hôtes d'Amon, de la même manière que celui-ci avait une habitation dans les grands temples des autres villes.

CHAPITRE XXIV

LES TEMPLES

Deuxième Partie

Louksor. — Amon de Thèbes avait, à quelques kilomètres de Karnak, un second temple, appelé aujourd'hui le temple de Louksor. Ce sanctuaire devait servir à célébrer la fête de la nouvelle année, comme on peut le voir sur les bas-reliefs d'une des salles représentant la cérémonie de ce jour. La barque sacrée d'Amon quittait le temple de Karnak, s'embarquait sur le Nil et remontait le fleuve jusqu'à Louksor. Elle était alors portée par les prêtres qui la déposaient, pour un ou plusieurs jours, dans le temple. Puis elle faisait la route en sens inverse et rentrait dans le grand sanctuaire. Il se pourrait qu'on profitait de l'absence du dieu pour la purification du temple principal. Nous verrons plus tard que, dans certains temples de l'époque grecque, il y a, à l'intérieur de l'édifice, une cour et une petite chapelle, que l'on appelle le temple du nouvel an. L'idole y était placée quelques jours avant la nouvelle année puis, après une procession, on la réinstallait dans le sanctuaire principal. Thèbes nous montre en deux édifices séparés ce qui sera réuni dans les temples de basse époque.

Le temple de Louksor, dans son état présent, ne remonte pas à une époque antérieure au règne d'Aménophis III. Cependant on sait qu'il remplace un monument plus ancien. Aménophis III construisit l'édifice sacré sur d'assez grandes dimensions : 190 mètres sur 55. Ramsès II l'agrandit en y ajoutant une cour et un pylone. Au cours de ces agrandissements une chapelle de Thoutmès III, autrefois isolée, fut enclavée dans les constructions nouvelles. Il est assez curieux de constater que la partie ajoutée par Ramsès II, qui portait la longueur du temple de 190 mètres

à 260, ne se trouve pas dans le même axe que l'édifice d'Aménophis III.

Le grand pylone de Ramsès II, qui constitue la façade principale, était précédé de deux obélisques, dont l'un a été transporté à Paris. Contre les massifs du pylone sont adossés des colosses, un assis de chaque côté de la porte d'entrée, deux debout devant chacune des ailes. La porte du pylone franchie, on entre dans la cour de Ramsès II, mesurant 57 mètres de long sur 51 de large et comportant soixante-quatorze colonnes papyriformes à chapiteaux fermés. Le petit temple de Thoutmès III que l'on rencontre à droite en entrant, est formé de chapelles consacrées respectivement à Amon, à Maut et à Khonsou. Cet édifice peut être comparé au petit temple de Séti II, que nous avons rencontré immédiatement à l'entrée de la cour des Bubastides au temple de Karnak. Des statues colossales, représentant le roi debout, étaient placées entre les colonnes de la partie postérieure de la cour. Deux statues du roi assis se trouvent des deux côtés de la porte qui conduit dans la partie postérieure du temple.

A partir de cet endroit, nous entrons dans le temple d'Aménophis III. On rencontre d'abord une salle étroite et profonde, dont le plafond est supporté par quatorze colonnes de 16 mètres de hauteur, du type papyriforme à chapiteau ouvert. Cette partie du temple est souvent appelée « vestibule ou colonnade de Toutankh-Amon ou d'Horemheb ». Cela provient de ce que, si la construction remonte proprement à Aménophis III, les inscriptions et les reliefs sont au nom des deux autres rois. Le temple n'était pas achevé à la mort d'Aménophis III : son fils Aménophis IV, l'auteur de la révolution « anti-amonienne », n'a eu cure de continuer les travaux et ceux-ci n'ont pu être repris que par les rois qui, à la fin de la XVIIIe dynastie, rétablirent le culte d'Amon. On a souvent considéré cette partie du temple comme étant l'ébauche d'une salle hypostyle inachevée, dont on n'aurait construit que les travées centrales. Cette hypothèse peut être abandonnée, aujourd'hui que nous connaissons le plan des temples de l'Ancien Empire. On se souviendra que dans les temples funéraires de la IVe et de la Ve dynastie, on trouve, en effet, une salle longue, au plafond supporté par des piliers ou des colonnes et qui précède immédiatement une cour à portique. C'est absolu-

ment la même disposition que nous avons ici à Louksor, où, immédiatement au sortir de la salle longue, on entre dans une gigantesque cour de 45 mètres sur 51, dont les portiques, disposés sur trois côtés, comportent soixante colonnes (Art, pl. 57). Au fond de la cour, et apparemment sans mur de séparation, s'ouvre une salle hypostyle de quatre rangées de huit colonnes papyriformes fasciculées à chapiteaux fermés. Ces trente-deux colonnes, toutes semblables, peuvent être considérées comme parfaites dans leur genre et aussi pures et classiques que les quatre colonnes de Thoutmès III au jardin botanique de Karnak. Le type architectural paraît avoir épuisé toutes ses ressources. C'est à partir de ce moment que les formes iront en s'atrophiant de plus en plus. Ramsès II, qui avait cependant ces excellents modèles sous les yeux, a employé dans la cour des colonnes dégénérées, où toutes les formes originaires sont masquées sous une surface lisse.

Derrière la salle hypostyle, on rencontre successivement deux salles de plus en plus petites, puis le sanctuaire des barques où reposait l'arche d'Amon. Ce sanctuaire, de même que celui de Karnak d'ailleurs, est une restauration du temps d'Alexandre. Derrière le sanctuaire des barques, il y a encore une salle hypostyle et trois petites salles, à quatre colonnes pour l'une, et à deux colonnes pour les deux autres. Parmi les petites chambres à destination inconnue, situées sur les côtés de l'axe principal, on remarque celle qu'on appelle la « chambre de la naissance ». Les bas-reliefs qui ornent ses murs montrent les différents épisodes de la naissance divine du roi Aménophis III. Des représentations analogues existent au temple d'Hatshepsout, à Deir-el-Bahari. On connaît un fragment d'une scène semblable à Medinet-Habou. A l'époque ptolémaïque, à côté des temples principaux il y aura habituellement un petit temple, appelé Mammisi, spécialement consacré à la naissance du dieu fils et, en même temps, à la naissance du roi considéré comme un rejeton divin.

Chaque grande ville d'Egypte possédait un temple du dieu local ; mais si Thèbes nous a montré des édifices encore bien conservés, il n'en est malheureusement pas de même ailleurs. Le plus souvent quelques blocs épars à la surface du sol marquent l'emplacement d'un temple ; parfois, grâce aux fouilles, on peut

déterminer les grandes lignes de son histoire. On en jugerait, par exemple, par ce qui reste du grand temple de Ptah à Memphis. L'auteur arabe Abdellatif, qui écrivait à la fin du XIIe siècle, assure que même, après avoir vu tout le reste de l'Egypte, les ruines de Memphis confondent l'intelligence par leur étendue et leurs merveilles. Et cependant aujourd'hui, à proximité du village de Mitrahiné, quelques pierres, émergeant d'une mare, sont les seuls témoins de cette époque de grandeur.

Au Soudan, à Soleb, il existe encore quelques vestiges d'un grand temple, érigé en l'honneur d'Amon par Aménophis III. Ses dimensions devaient égaler certainement celles du temple de Louksor. Celui d'Amada est encore relativement bien conservé. Il a été bâti par les premiers rois de la XVIIIe dynastie et consacré au dieu Ra-Harmakhis. On peut distinguer deux étapes dans sa construction. Au fond, il y a un sanctuaire central avec deux petites chambres latérales ; puis, sur le même niveau, deux autres petites salles. Leurs portes, ainsi que celle du sanctuaire, s'ouvrent sur une même salle qui occupe toute la largeur de l'édifice. Devant cette salle, était un portique de quatre piliers polygonaux. Quant à la cour, dont ces portiques constituaient le fond, elle a été transformée en une nouvelle salle supportée par douze piliers carrés. Des murs latéraux s'appuient sur les piliers externes, ce qui eut pour résultat de déterminer des murs à panneaux et pilastres, disposition plutôt rare dans l'architecture égyptienne. Devant la salle à piliers s'élevait enfin, comme entrée du temple, un pylone dont la porte seule était en pierre, les deux massifs latéraux étant construits en briques.

Temples de Tell-el-Amarna. — Plusieurs tombeaux de la nécropole de Tell-el Amarna ont fourni des représentations du temple du dieu Aten, qu'Aménophis IV avait choisi pour remplacer Amon. Les plus importantes se trouvent dans le tombeau du grand prêtre Merira et dans celui du premier serviteur du temple, Panehesi. Heureusement que ces diverses représentations ne sont pas identiques et qu'elles nous apportent des variantes utiles, comparables à ce que nous avons rencontré pour le palais du roi. Chez Merira, on voit d'abord le temple, en face, puis sur le côté, l'entrée étant à droite et l'édifice se développant de droite à

gauche. Au tombeau de Panehesi, le temple est figuré l'entrée à gauche et les constructions se développant vers la droite. L'explication ou la lecture de ces plans, dans tous leurs détails, offre de grandes difficultés. Cependant, si l'on s'en tient aux éléments essentiels, on peut arriver à se faire une idée de la manière dont l'édifice se présentait. Les Egyptiens, nous en avons déjà vu des exemples, ne se souciaient pas de donner des indications très précises sur la grandeur relative des différentes parties de l'édifice. De fait, dans la vue de face, les divers pylones ont des dimensions extrêmement variables. Dans une des vues latérales il en est de même, mais dans la seconde tous les pylones ont la même hauteur. Les différents espaces sont également mesurés d'une autre manière dans les vues de face et les vues latérales. Ce que nous regardons comme une cour rectangulaire, étroite, dans une des vues, nous apparaît comme une vaste cour carrée dans une autre. Nous ne pouvons donc qu'essayer de reconnaître les différents éléments essentiels et spécifiques du temple d'Aten, sans nous occuper des proportions.

On remarque d'abord que toutes les constructions étaient enfermées dans une vaste enceinte rectangulaire. Sur trois des côtés il y avait, vers l'extérieur de cette enceinte, ce qu'on peut appeler un mur de ronde : nous rencontrerons quelque chose d'analogue au temple d'Edfou. La grande enceinte est divisée en deux parties inégales par un mur transversal ; les deux espaces déterminés de la sorte sont occupés par deux groupes différents de constructions, que l'on a dénommés le grand temple et le petit temple. Chacun de ces édifices se divise à son tour en un certain nombre d'éléments qui s'appuient les uns sur les autres, comme les pylones, les salles et les cours de Karnak. Ici, les procédés de dessin nous laissent dans l'impossibilité de distinguer les espaces à ciel ouvert de ceux qui étaient fermés par des plafonds. Il semble que le grand temple ait été constitué de la manière suivante : d'abord un pylone, puis une cour à colonnes au milieu de laquelle se trouve placé un autel avec rampe ou escalier d'accès. On rencontre ensuite une nouvelle cour sans colonnes, puis une autre avec colonnes, à moins qu'il ne s'agisse d'une salle hypostyle. Viennent ensuite trois cours (ou salles ?), dont les deux dernières contiennent au centre une sorte d'autel ou plutôt de grande corbeille remplie

d'offrandes. A l'entour de ces cours à corbeille, il semble bien qu'il y avait toute une série de salles. Entre chacun des éléments, on voit représenté un pylone, sans toutefois qu'il faille prendre ce mot à la lettre, car en beaucoup d'endroits la construction massive, caractéristique du pylone, devait être remplacée simplement par une porte plus ou moins monumentale.

Le petit temple comporte un pylone, une cour à colonnes, puis un pylone encore, enfin un vaste espace avec corbeille à offrandes, entouré de nouveau d'une série de chambres. Entre le grand temple et le petit temple, de même que sur le côté et dans l'espace laissé libre entre les murs d'enceinte, on a dessiné des constructions diverses (stèles, statues, autels, abattoirs, bassins, etc...), mais ce qu'on ne rencontre nulle part, c'est un obélisque. Et la chose est certainement étrange, étant donné que le temple d'Aten s'appelait Hat-benben, qui est le même nom que le temple d'Héliopolis, s'écrivant avec un obélisque comme déterminatif.

Les représentations du tombeau de Houia, le surintendant de la reine Tiyi, nous font connaître un autre édifice religieux appelé « l'ombre de Ra de Tiyi », qui semble entièrement construit suivant le modèle ordinaire des temples du Nouvel Empire. On peut, en effet, ramener assez facilement le plan figuré aux éléments suivants: pylone, cour à colonnes, salle hypostyle, sanctuaire central avec chambres annexes et, au fond, le saint des saints. Les fouilles faites à Tell-el-Amarna, surtout par Petrie, ont fait découvrir quelques restes de temples, mais cependant trop peu nombreux pour permettre de reconstituer les édifices dont les murs des tombeaux avaient cherché à nous donner l'image. Aussi cette question fort compliquée demande-t-elle à être reprise et étudiée à fond avant qu'elle puisse recevoir une solution définitive, s'il est possible toutefois d'en tirer un des éléments que l'on possède.

Temples des rois morts. Deir-el-Bahari. — Le temple de Deir-el-Bahari a été construit par les premiers rois de la XVIIIe dynastie et principalement par la grande reine Hatshepsout (Art, pl. 51). Il est disposé au fond d'un cirque de la montagne, connu sous le nom de cirque de Deir-el-Bahari, où nous avons étudié déjà l'édifice funéraire de deux rois de la XIe dynastie.

Des fouilles récentes ont montré qu'il y avait, à proximité de la vallée, un vestibule comparable au vestibule des temples funéraires des rois de l'Ancien Empire. Le temple proprement dit, s'appuyant sur la montagne, est disposé en plusieurs terrasses superposées : peut-être cette disposition a-t-elle été inspirée par les monuments voisins de la XIe dynastie. Le front de chacune des terrasses est orné d'un portique à piliers. La terrasse centrale est soutenue du côté sud par un grand mur de pierre. On accède d'une terrasse à l'autre par de grandes rampes à pente assez douce, qui déterminent l'axe principal de l'édifice. Au niveau de la terrasse centrale, le portique nord de droite est connu sous le nom de portique de la naissance, parce qu'on y voit des bas-reliefs relatifs à la descendance divine de la reine. Le portique de gauche s'appelle portique de Pount, parce que les représentations murales retracent les épisodes de l'expédition faite, sous les ordres de la reine, vers le pays de Pount, sur la côte orientale d'Afrique, dans la mer Rouge. Au niveau de cette terrasse centrale se trouvent, à droite et à gauche, deux temples accessoires auxquels nous reviendrons dans un instant. A la terrasse supérieure, on rencontrait d'abord un portique ; une porte de granit donnait accès dans une grande salle ou cour à colonnes au fond de laquelle s'ouvrait, par une nouvelle porte de granit, le sanctuaire creusé dans la montagne même. De chaque côté, le mur du fond présente, au-dessus d'une espèce de banquette, une série de niches, les unes basses, les autres élevées et qui, autrefois, contenaient des statues. Vers le nord, il y a un petit temple complet, enclavé dans le grand édifice. Ce temple, d'un type particulier, comprenait un vestibule à colonnes, puis une cour à ciel ouvert dans laquelle se trouve un grand autel en pierre qui en occupe à peu près toute la surface. Un escalier en pente douce monte à l'autel, vaste plate-forme carrée, bordée d'une corniche. Un autel semblable est représenté dans la première cour du temple d'Aten, à Tell-el-Amarna. Cet édifice de Deir-el-Bahari est consacré au culte du dieu solaire Harmakhis. Sur le côté, s'ouvre une petite chapelle consacrée à Thoutmès Ier.

A gauche, c'est-à-dire vers le sud, il y a également un édifice qui est plus particulièrement consacré au culte de la reine Hatshepsout. Une des salles, que l'on appelle la salle des

offrandes, et dont le plafond est formé d'une fausse voûte en encorbellement, contenait une grande stèle ou représentation de la niche à statue. Sur les murs, une nombreuse procession de porteurs d'offrandes se dirigent vers la stèle. C'est donc bien là l'équivalent de la chambre de la stèle des tombeaux d'Ancien Empire.

En redescendant sur la terrasse centrale, nous pouvons aller voir maintenant les temples accessoires qui se trouvent au nord et au sud. Au nord, c'est un sanctuaire du dieu funéraire à tête de chacal, Anubis (Art, pl. 52). Il comprend un vestibule avec douze piliers polygonaux et trois chapelles qui sont creusées dans la montagne. Sur le côté, et s'appuyant au vestibule, se trouve une colonnade formée de piliers polygonaux et sous laquelle s'ouvraient quatre petites chambres dont la destination n'est pas connue (Art, pl. 147). Cet angle de la terrasse centrale, avec son portique d'Anubis et la colonnade adjacente, compte certainement parmi les productions les plus remarquables de l'architecture égyptienne. La régularité du travail, la simplicité des formes, l'analogie même des piliers polygonaux avec l'ordre dorique grec, rappellent immédiatement à l'esprit les monuments les plus beaux de l'architecture classique, et il n'est pas étonnant que des visiteurs non avertis appellent cette partie du temple égyptien de la XVIIIe dynastie, le temple grec.

Au sud, la déesse Hathor, dame ou maîtresse de l'occident, le pays des morts, possède un petit temple avec deux portiques successifs, à colonnes et piliers hathoriques, suivis d'une petite salle à deux colonnes et enfin des sanctuaires. C'est autour de la porte d'un des sanctuaires de ce temple qu'est gravé l'intéressant décor architectural, avec des piliers polygonaux à masques hathoriques, que nous avons eu l'occasion d'analyser précédemment en étudiant l'architecture figurée.

A peu de distance de là, vers le sud, on a découvert, en partie creusé et en partie construit devant la montagne, un autre sanctuaire d'Hathor, qui date de l'époque de Thoutmès III et d'Aménophis II. C'est là que se trouvait l'image en pierre de la vache sacrée de la déesse Hathor, connue sous le nom de vache de Deir-el-Bahari.

Abydos. Temple de Séti Ier. — Le roi Séti Ier avait plusieurs

temples funéraires : un à Memphis cité par les textes, mais dont il ne reste aucune trace ; un autre à Abydos, un troisième à Thèbes. Le temple d'Abydos, de grandes dimensions, était enfermé dans une vaste enceinte dont on a pu retrouver le tracé. Le plan a ceci de particulier qu'il dessine un édifice construit non suivant un axe rectiligne, mais en forme d'équerre à angle droit, rappelant ainsi la disposition du temple de la pyramide du roi Ne-Ouser-Re, de la Ve dynastie. On a pu croire autrefois que cette disposition provenait de ce que la montagne avait empêché de développer tout l'édifice dans un même axe, mais on a reconnu depuis que la soi-disant montagne n'était qu'un monceau de débris.

Le temple de Séti Ier comportait d'abord deux grands pylones et deux cours, aujourd'hui détruits ; sa façade actuelle est le portique du fond de la seconde cour ; ce portique est surélevé, comme d'habitude, sur une terrasse avec rampe. Particularité remarquable, le mur du fond du portique était percé de sept portes. Cependant, quand Ramsès II s'occupa d'achever le temple funéraire de son père, il bloqua cinq portes sur sept et n'en laissa que deux vers le centre, bouleversant ainsi toute la disposition intérieure. En effet, l'édifice comportait, dans le sens de la largeur, sept sanctuaires au lieu d'un et les deux salles hypostyles qui les séparaient de la cour étaient disposées de manière à déterminer sept passages, depuis les portes d'entrée jusqu'aux portes des sanctuaires. On pourrait donc considérer chacune des travées comme formant un temple séparé, auquel appartiennent les colonnes qui, dans les deux salles hypostyles, bordent l'allée d'accès (Art, pl. 150).

La première salle hypostyle mesure 52 mètres sur 11 et renferme vingt-quatre colonnes du type papyriforme à chapiteaux fermés aux formes atrophiées. La seconde salle hypostyle compte trente-six colonnes disposées en trois rangées, les deux premières du type papyriforme à chapiteaux fermés. La troisième rangée est composée de colonnes rondes, ou à peu près, ayant conservé quatre faces planes orientées. Ces colonnes de la troisième rangée sont à un niveau plus élevé que celles des deux rangées précédentes. Sept rampes, une pour chaque sanctuaire, rachètent la différence de niveau (Art, pl. 151). Une grande porte donne accès à chacune des chapelles ; entre les portes, le mur est creusé de petites niches, destinées à contenir des statues.

L'examen des sanctuaires permet de reconnaître la raison probable de cette curieuse disposition de sept chapelles parallèles. Au centre, c'est le sanctuaire d'Amon. A gauche, on trouve un sanctuaire d'Harmakhis, puis celui de Ptah et enfin celui du roi ; à droite, on a successivement un sanctuaire d'Osiris, d'Isis et d'Horus. Au fond de chacun des sanctuaires, à l'exception du sanctuaire d'Osiris, il y a une représentation d'une double stèle, surmontée d'une imitation d'un décor à claire-voie (Art, pl. 152). C'est donc la copie d'un double édicule religieux. Il semble qu'on ait cherché à réunir dans le temple funéraire du roi les sanctuaires des divinités les plus importantes de l'Egypte ; ainsi le roi défunt pourrait continuer son activité sacerdotale pendant toute l'éternité. C'est ce qui a déterminé du reste le choix des représentations des murailles. Amon, le grand dieu de Thèbes, Harmakhis, celui d'Héliopolis, Ptah, celui de Memphis, forment, à l'époque du Nouvel Empire, le groupement le plus important de dieux égyptiens. Quant à Osiris, Isis et Horus, ils constituent la triade du grand dieu des morts, dont le culte était devenu prépondérant à Abydos. Le sanctuaire d'Osiris n'est pas fermé dans le fond par une stèle : on peut le traverser et l'on arrive alors dans un nouvel édifice, qui comporte deux salles à colonnes et six petites salles. Trois de celles-ci sont encore des sanctuaires consacrés à Osiris, Isis et Horus ; mais ici l'Osiris adoré est le roi Séti Ier, identifié au grand dieu d'Abydos.

Passons maintenant dans la partie du temple disposée latéralement, en angle droit. A côté de la porte du sanctuaire du roi, par conséquent dans l'angle de la seconde salle hypostyle, se trouve la porte d'un temple consacré à Sokaris, le dieu des morts de Memphis : il est composé d'une salle à trois colonnes, au fond de laquelle s'ouvrent deux chambres. La première est particulièrement attribuée à Sokaris lui-même ; la seconde, au dieu fils de Memphis, Nefertoum. Un corridor, communiquant avec la seconde grande salle hypostyle, est connu sous le nom de « couloir des rois ». C'est là que se trouve le célèbre bas-relief de la liste des rois, où l'on voit Séti Ier et Ramsès II faisant offrande devant les noms de soixante-seize de leurs prédécesseurs. A côté, est la chambre appelée « salle des barques » ; elle est entourée d'une banquette où reposaient les barques de procession. Au fond du

couloir des rois s'ouvre encore une porte conduisant dans une cour qui servait d'abattoir pour les animaux sacrifiés. De cette cour on passe dans une nouvelle série de chambres, à destination inconnue, et d'ailleurs pour la plupart inachevées. Vers le milieu du couloir des rois se détache enfin un autre couloir, dans la deuxième partie duquel se trouve un escalier conduisant à l'extérieur du temple. A quelque distance vers l'arrière, les fouilles exécutées dans les dernières années ont fait découvrir des chambres souterraines, appelées d'abord l'Osireion d'Abydos et dans lesquelles Naville a voulu reconnaître le tombeau d'Osiris. Le résultat complet des fouilles n'a pas encore été publié, mais il semble vraisemblable qu'on se trouve plutôt en présence d'un tombeau ou, mieux encore, d'un cénotaphe de Séti Ier achevé par Merenptah. La véritable tombe de Séti Ier, celle qui a renfermé autrefois son corps, est à Thèbes, dans la vallée de Biban-el-Moulouk. Nous aurions ici un second tombeau du roi, ce qui rappelle les doubles sépultures des rois de l'Ancien et du Moyen Empire. S'il en est ainsi, on voit qu'il n'est pas tout à fait exact de dire que la tombe et le temple ont été complètement séparés au Nouvel Empire, puisqu'ici, à Abydos, nous aurions un tombeau, vide il est vrai, mais un tombeau cependant, en rapport immédiat avec le temple funéraire et enfermé dans la même enceinte. Lorsqu'un roi de l'Ancien Empire avait deux pyramides, il va de soi qu'un des tombeaux n'était qu'un cénotaphe. On pourrait se demander si les temples funéraires des rois du Nouvel Empire que l'on connaît à Thèbes n'étaient pas complétés par des appartements peut-être souterrains, à caractère nettement funéraire. Cependant, jusqu'à présent, au cours des fouilles et des déblaiements, on n'a rien trouvé de semblable.

Thèbes. Kourna. — Séti Ier avait aussi un temple funéraire à Thèbes. C'est le monument connu sous le nom de temple de Kourna. Il est en grande partie détruit. Comme le monument d'Abydos, il a perdu ses deux pylones et ses deux cours, et commence au portique du fond de la seconde cour. Le plan montre un temple divisé en trois parties : au centre, il y a un premier temple, comportant une salle hypostyle, sur laquelle s'ouvrent latéralement trois petites chambres de chaque côté. Ensuite un

saint des saints, avec appartements dans le fond, comme pour le sanctuaire d'Osiris, à Abydos. De chaque côté du saint des saints se trouvent d'autres salles dont la destination n'est pas certaine. Cet édifice central n'a de communication avec le reste du temple que par deux petites portes latérales que nous pourrions appeler des portes de service. A droite et à gauche du temple central se trouvent deux autres édifices, qui ont chacun leur porte d'entrée sous le portique de la seconde cour. A gauche, c'est un petit temple, avec salle hypostyle à deux colonnes et trois chambres consacrées au culte de Ramsès Ier, le père de Séti Ier. La chambre centrale a le mur du fond occupé par une double niche. A droite, au milieu d'une cour fermée de murailles, se trouvait un grand autel. C'est donc de nouveau un temple du type solaire. Derrière le temple solaire et derrière le temple du culte de Ramsès Ier, il y a une série de magasins, auxquels on arrive par des couloirs de dégagement.

De même qu'à Abydos, Séti Ier n'a pu terminer le temple de Kourna et ce soin a été laissé à son fils et successeur, Ramsès II.

CHAPITRE XXV

LES TEMPLES

Troisième partie

Temple de Ramsès II à Abydos. — Ramsès II, successeur de Séti Ier, nous a laissé, comme son père, deux temples funéraires : l'un à Abydos, l'autre à Thèbes. Celui d'Abydos a été malheureusement exploité comme carrière au commencement du dix-neuvième siècle et, quand Mariette en entama le déblaiement, il ne restait des murailles que le nécessaire pour assurer le relevé complet du plan. Des inscriptions gravées sur les jambages des portes ont déterminé l'attribution de quelques salles. On rencontre d'abord un pylone qui, semble-t-il, était le second du temple complet. La porte franchie, on entre dans une cour à piliers osiriaques. Le portique surélevé au fond de la cour conduit, par une porte centrale, aux salles principales de l'édifice. Aux deux extrémités du portique s'ouvrent chaque fois deux petites salles. A droite, l'une d'entre elles nous montre sur le soubassement des murailles, à l'emplacement qui d'habitude est occupé par un lambris uni, des scènes identiques à celles des tombes royales : la litanie solaire, un fragment du Livre des portes et un chapitre du Livre des morts (le chapitre des vaches). Cette chambre avait un caractère funéraire nettement marqué. A gauche du portique, une des chambres comportait un bas-relief avec une liste de rois, semblable à celle du temple de Séti Ier. (Karnak aussi possédait dans les constructions de Thoutmès III une salle des ancêtres, conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris). La liste de Ramsès II à Abydos a été détruite; les fragments qui subsistent sont actuellement au British Museum.

Le temple possède deux salles hypostyles disposées l'une derrière l'autre. Sur le côté, à droite, s'ouvrent des chapelles consacrées

aux dieux Onouris, Thot et Min ; à gauche, ce sont les magasins à étoffes, ornements et offrandes. Du fond du second hypostyle on entre dans trois sanctuaires ; celui du centre, dont les parois étaient en albâtre, contenait un groupe sculpté représentant Séti Ier, une reine, Ramsès II et Osiris. Le sanctuaire de droite était consacré à Thot ; celui de gauche, à Horus vengeur. A droite et à gauche des trois sanctuaires, et sur le même plan, se trouvent deux salles à pilier. Chacune d'elles compte neuf niches à statues creusées dans les murs et une banquette pour reposer les barques de processions, comme au temple de Séti Ier à Abydos. Des banquettes analogues, à hauteur d'appui, pour y recevoir les offrandes, se trouvent au fond de la plupart des salles.

Ramesseum à Thèbes. — Le temple de Ramsès II à Thèbes était un monument de dimensions considérables, mais qui a extrêmement souffert. Il est même probable que les Egyptiens déjà en extrayaient des blocs pour la construction du temple de Medinet-Habou. Le plan a pu cependant être relevé d'une manière assez précise. Derrière un grand pylone, se trouvait une première cour, ornée d'une statue colossale de Ramsès II et donnant accès à un palais appuyé contre le mur du sud. Suit une seconde cour, avec deux colosses et des piliers osiriaques (Art, pl. 153). De là, par trois rampes et trois portes, on pénètre dans la grande salle hypostyle. Au delà, l'édifice semble divisé en trois parties : au centre le temple principal, et sur les côtés des sanctuaires accessoires. La salle hypostyle était conçue comme celle de Karnak ; bien que de moindres dimensions, elle peut compter cependant parmi les constructions les plus gigantesques du Nouvel Empire. On est vraiment stupéfait de constater qu'à un même moment du règne de Ramsès II on achevait à Karnak la décoration de la grande salle, tandis que, sur l'autre rive du Nil, on édifiait une nouvelle salle, à peu près aussi colossale que la première. Les colonnes de la travée centrale sont à chapiteaux ouverts et celles des travées latérales, à chapiteaux fermés. La disposition était basilicale, les fenêtres étant disposées dans l'espace qui sépare les architraves des travées latérales des architraves des travées centrales.

Si la partie centrale, bâtie en pierre, a disparu en grande partie,

il n'en est pas de même pour les nombreuses constructions en briques qui complétaient le temple funéraire. Des déblaiements exécutés dans les dernières années ont montré que ces dépendances avaient une extension relativement considérable. Leur destination est difficile à préciser, quoique l'on ait reconnu quelques magasins où se trouvaient des restes nombreux de jarres contenant du vin, avec des inscriptions déterminant l'année et le cru. Une partie de ces magasins étaient recouverts de belles voûtes en briques d'une régularité parfaite. Peut-être y avait-il là des habitations de prêtres, puis des chapelles consacrées au culte des membres de la famille royale, même des écoles sacerdotales car on y a trouvé une grande quantité des textes, écrits sur papyrus et éclats de poteries, qui sont manifestement des exercices littéraires.

Le Ramesseum occupe à peu près le centre de la nécropole de Thèbes, juste à la lisière du désert. Des deux côtés, serrés les uns contre les autres, se trouvaient d'autres temples funéraires qui, malheureusement, ont été détruits d'une manière telle que seules des fouilles profondes ont pu en révéler l'existence. On connaît ainsi l'emplacement de temples d'Aménophis Ier, de Ramsès III, de Thoutmès III, de Siptah, d'Aménophis II, au nord du Ramesseum : puis de Thoutmès IV, de la reine Teouosret, de Merenptah et d'Aménophis III, au sud. Les deux colosses fameux connus sous le nom de colosses de Memnon, se dressaient autrefois devant le temple funéraire, complètement disparu, d'Aménophis III. Enfin on arrive au temple de Medinet-Habou.

Temple de Ramsès III à Medinet-Habou. — Ramsès III a choisi pour édifier son temple funéraire un emplacement consacré par un culte ancien. Nous avons rencontré déjà à Medinet-Habou un petit temple chapelle de la XVIIIe dynastie « construit au milieu du bois sacré du nome thébain où croissait l'acacia seyal. On y adorait Amon-Ra, roi des dieux, le maître de Thèbes à côté des huit dieux, dits élémentaires, qui avaient présidé à la création». (Daressy.)

Ce petit temple de la XVIIIe dynastie a été agrandi à plusieurs reprises, même au temps des empereurs romains, ce qui eut pour résultat de modifier la partie antérieure de l'édifice de Ramsès III.

Il faut donc que nous fassions abstraction, pour le moment, de toutes les constructions postérieures au commencement de la XXe dynastie. A ce moment-là, Ramsès III avait construit une enceinte en briques pour isoler un vaste espace qui contenait notamment le temple de la XVIIIe dynastie, enfermé lui-même dans une seconde enceinte. On ne voit pas très bien pour quelles raisons la grande enceinte de Ramsès III n'est pas d'équerre avec l'enceinte du petit temple. Mais les questions d'orientation des édifices religieux égyptiens sont et resteront probablement toujours des plus mystérieuses. L'entrée principale, peut-être l'unique entrée de la grande enceinte, est formée par la haute tour à caractère militaire que nous avons examinée précédemment. Exactement dans l'axe de celle-ci, se trouve le grand pylone. Dans la première cour, on rencontre, à droite, un portique à piliers osiriaques. Les colosses osiriaques de la cour de Ramsès III montrent le roi sous l'aspect d'un être vivant, et non pas comme un mort enveloppé dans ses bandelettes. Les détails du pagne royal sont soigneusement indiqués, les jambes sont séparées et, de chaque côté de la grande figure, de petits personnages représentent des princes et des princesses. Ce qui différencie nettement ces colosses des statues royales placées entre des colonnes, comme à Louksor, c'est que le roi a les pieds joints au lieu d'avancer la jambe gauche, comme on le représente d'habitude. De plus, les bras sont croisés sur la poitrine, tenant le sceptre et le fouet ; le klaft est surmonté d'une couronne osiriaque. Le portique d'en face, montre des colonnes papyriformes à chapiteaux ouverts, dont l'espacement diminue depuis le centre jusqu'aux extrémités. Entre les colonnes du centre s'ouvre, à une certaine hauteur, le balcon du palais royal. Le fond de la première cour est barré par un second pylone, suivi d'une seconde cour bordée de piliers osiriaques et de colonnes. Au portique du fond, surélevé, derrière la rangée de piliers osiriaques, se dresse une rangée de colonnes papyriformes.

Si toute cette première partie du temple est remarquablement bien conservée, il n'en est malheureusement pas de même pour la seconde, où les colonnes et les murs de la plupart des chambres n'ont gardé que les assises inférieures. Le plan tout au moins peut donc encore être établi avec la plus grande précision et,

de plus, les restes de reliefs et d'inscriptions permettent de déterminer l'usage d'un certain nombre de salles. Ce temple de Medinet-Habou forme un ensemble extrêmement complexe. En effet, en comptant comme une unité chacune des deux grandes cours, on arrive à déterminer cinquante-quatre locaux. Sans entrer dans tous les détails, il sera cependant intéressant de donner quelques indications sur leur destination. A gauche de la première salle hypostyle, on rencontre tout d'abord cinq salles qui sont les trésors des matières précieuses : or, argent, pierreries, etc.; ensuite, une autre consacrée au culte de Ramsès II et, vers le fond, à gauche, une salle consacrée au culte du dieu thébain Montou. A droite du premier hypostyle, on a successivement la salle de Ptah-Sokaris, le dieu des morts de Memphis, puis celles des animaux sacrés, de Ptah et de Ramsès III. A proximité de cette première chambre du roi, il y a une petite cour destinée au sacrifice d'animaux, ce qui rappelle la cour abattoir du temple de Séti I[er] à Abydos. A gauche de la seconde salle hypostyle s'ouvre une série d'appartements du culte de Ramsès III. On y voit, à la suite l'une de l'autre et sans autre communication avec le reste de l'édifice, une salle à deux colonnes, puis une chambre à trois naos et à banquettes à offrandes, une salle consacrée aux champs d'Ialou, une autre aux vaches célestes (chapitre 110 et 148 du Livre des morts) et enfin une salle voûtée au fond de laquelle se trouve une stèle double. Cette série d'appartements, rappelle, par sa décoration, la chambre à caractère funéraire du temple de Ramsès II à Abydos. A droite de la seconde salle hypostyle, on entre dans une cour, dont la partie postérieure a un portique supporté par un pilier carré, donnant accès à une chambre du dieu Ra-Harmakhis. C'est donc, de nouveau, un édifice de type solaire enclavé dans le grand temple, comme on l'avait déjà pratiqué à Deir-el-Bahari et à Kourna. Vers le fond de la troisième salle hypostyle se trouve, à droite, une salle à neuf naos, comme au temple de Ramsès II à Abydos, consacrée ici à la neuvaine des dieux héliopolitains. Après avoir traversé une salle supportée par quatre piliers, on pénètre dans une série de chambres disposées en deux rangées parallèles. Ce que nous appelons le saint des saints renferme deux niches, consacrées l'une à Amon et l'autre à Harmakhis. Chose curieuse, cette salle n'est pas dans l'axe de l'édifice.

Les murs extérieurs du temple sont bien conservés, leur partie inférieure est renforcée par un talus en pierre pour suppléer ou renforcer les fondations peu profondes dont se contentaient les Egyptiens. Entre le temple et le mur de la grande enceinte devaient se trouver des dépendances et des magasins, comme au Ramesseum. La reconstitution du temple de Medinet-Habou, publiée par M. Hölscher, sert à donner une idée de l'aspect que devaient présenter ces grands sanctuaires funéraires de l'Egypte.

Les temples de Ramsès II en Nubie. — Il faut faire une catégorie spéciale des temples élevés en l'honneur des rois divinisés et, par là même, en quelque sorte mis sur un pied d'égalité avec les grands dieux égyptiens. Ramsès II, particulièrement, a laissé en Nubie toute une série de monuments de ce genre, qui sont bien la manifestation la plus étrange de l'orgueil royal poussé à l'adoration de sa propre image. Quelques brèves explications caractériseront les temples de Beit-el-Ouali, Gerf-Housein, Ouady-es-Seboua, Derr et Abousimbel. Tous ces temples présentent cette caractéristique qu'ils sont en tout ou en partie creusés dans la montagne. Ce sont, par conséquent, des hémispéos ou des spéos.

Beit-el-Ouali. — Le temple de Beit-el-Ouali est composé d'un portique à piliers, d'une chambre et d'un sanctuaire. Il n'y a que le vestibule qui soit partiellement construit en blocs de pierre. C'est dans la salle que se trouvent les deux piliers polygonaux d'un type spécial, cités précédemment, et qui comportent quatre faces orientées planes, assez larges, séparées par des cannelures.

Gerf-Housein. — Le temple a été construit sous Ramsès II par Setaou, gouverneur d'Ethiopie, et consacré à Ptah de Memphis. Dans le vestibule, il y avait des colonnes et des piliers osiriaques. Deux des colonnes, chose digne de remarque, sont papyriformes à chapiteaux ouverts. Les colonnes de ce type sont généralement réservées aux travées centrales des salles hypostyles. Sauf l'exception de la façade du palais, dans le temple de Medinet-Habou, c'est le seul cas où la colonne papyriforme à chapiteau ouvert ait été employée dans un portique. Il s'agit d'ailleurs d'une colonne

trapue, complètement dépourvue d'élégance. Cela frappe d'autant plus qu'elle se trouve, contrairement à l'usage, à côté d'une colonne papyriforme à chapiteau fermé, plus grande qu'elle. La première salle, creusée dans le rocher, est ornée de six piliers carrés, flanqués de grandes statues osiriaques, disposées le long du passage. Sur les murs latéraux, et de manière à s'intercaler entre les piliers, s'ouvrent des niches qui contiennent chacune, sculptées en haut relief, des figures du roi debout entre deux divinités. On y trouve Amon et Maut de Thèbes, trois Horus de trois localités de Nubie, Ptah-Tanen et Hathor à tête de vache, Ptah et Sekhmet de Memphis. On rencontre également Chnoum, Satet, Anuke, les divinités de la région de la première cataracte, le dieu fils de Memphis, Nefertoum, Isis et enfin Harmakhis et Iousas, divinités d'Héliopolis. C'est un véritable panthéon en raccourci. Derrière cette salle à sculptures, on entre dans une salle hypostyle à deux piliers, sur laquelle s'ouvrent cinq chambres. Celle du fond, qui est dans l'axe de l'édifice, est le sanctuaire proprement dit ; on y trouve encore un socle pour y poser la barque sacrée, et tout au fond, sculptée dans la muraille, une niche avec quatre statues de Ptah, Ramsès déifié, Ptah-Tanen et Hathor.

Ouady-es-Seboua. Ce temple est, nous l'avons vu, un exemple de construction en matériaux divers. En effet, toute la partie antérieure est construite en briques ; plus loin les murs sont en pierre et enfin les dernières salles sont creusées dans la montagne. Devant le premier pylone de briques se trouvent des sphinx et des statues. Dans la première cour, le long de l'allée centrale, il y a de chaque côté trois sphinx. Dans la seconde cour, de chaque côté, il y a deux sphinx. Ils sont d'assez grandes dimensions et il est possible qu'il faille les distinguer des statues analogues que nous avons vues alignées en grand nombre devant les édifices sacrés à Karnak. A gauche de la seconde cour se trouve une petite construction qui pourrait bien correspondre à un temple solaire. A côté, s'ouvre un magasin dans lequel subsistent les assises inférieures de deux greniers circulaires en briques, forme que nous avons remarquée dans les hiéroglyphes architecturaux. Au fond de la seconde cour, une rampe avec marches conduit à une terrasse, sur laquelle s'élève un pylone de pierre, devant lequel se dressaient quatre

statues colossales dont une est encore debout. Ce pylone ne possède pas les entailles habituelles destinées à loger les grands mâts à bandelettes. Dans la cour qui suit ce pylone, les portiques sont flanqués de colosses osiriaques, dont les jambes, ici aussi, sont séparées. Une autre rampe, divisée en deux parties de manière à laisser une glissière entre les séries de marches. conduit de nouveau à un niveau supérieur. Ici, le mur est formé à la partie inférieure par le rocher, et à la partie supérieure par des blocs rapportés. Sur la plate-forme même, de chaque côté de la porte d'entrée, se trouve une banquette sur laquelle on déposait peut-être des offrandes. Le plan de la partie suivante reproduit, à peu près sans modifications, la disposition de Gerf-Housein. Le sanctuaire a un plafond imitant une voûte surbaissée ; il abritait autrefois dans sa niche trois statues : Amon, le roi et Harmakhis. Comme le temple de Ouady-es-Seboua a servi d'église à l'époque chrétienne, on a soigneusement effacé les idoles et, sur la niche ainsi ménagée et qui paraît avoir servi d'autel, on a peint un grand Saint-Pierre. Cela ne manque pas de piquant de voir, actuellement, sur les murs latéraux, Ramsès II présentant des offrandes au chef des apôtres. Ces reliefs de Ramsès II démontrent que le roi était représenté faisant hommage à sa propre statue.

Derr. — Le temple de Derr était consacré au dieu Ra-Harmakhis. Le pylone et la cour ont disparu; l'hypostyle est en partie faite en maçonnerie, en partie taillée dans le rocher. Une seconde salle, creusée elle aussi, est à piliers carrés. Les ouvriers qui exécutèrent ce travail ne devaient pas être habiles ; leurs mesures étant mal prises, les piliers ne sont pas alignés et par suite l'architrave a dû être incurvée. Dans le sanctuaire se trouvaient des statues de Ptah, Amon-Ra, Ramsès II déifié et Ra-Harmakhis. Les dieux cités constituent la grande trinité du Nouvel Empire : les théologiens de cette époque avaient en effet cherché à unifier l'action divine à travers les trois grandes divinités d'Héliopolis, de Memphis et de Thèbes. Un hymne de cette époque raconte comment l'ordre, venant du ciel, est entendu à Héliopolis, répété à Memphis où il est écrit par le dieu Thot et expédié ensuite à Thèbes où il est exécuté. C'est dire que Ptah, Amon et Harmakhis étaient les trois plus grandes divinités de l'Egypte ; néanmoins le roi

Ramsès II, pas plus que les autres souverains de cette époque, n'éprouvait la moindre gêne à s'insérer dans cette société divine et à se faire représenter comme l'égal de chacun de ses membres.

Abousimbel. — Ramsès II est l'auteur de deux grands monuments dans cette localité voisine de la seconde cataracte. Ce que l'on appelle le grand spéos est un édifice dont la façade verticale est précédée de quatre grandes statues, de vingt mètres de hauteur (Art. pl. 154). Ceux-ci correspondent aux colosses placés d'ordinaire devant les temples : mais ici, le temple et des colosses sont entièrement sculptés dans la montagne. Au premier plan, il y a une petite terrasse avec rampe. Tout le long de la balustrade de cette terrasse se trouvent alignées des statues de faucons, alternant avec des statues d'Osiris. Un dieu, à corps humain et à tête de faucon, avec disque solaire, apparaît dans la niche au-dessus de la porte d'entrée. C'est que le temple est consacré au dieu Harmakhis, dont l'animal sacré est le faucon. Tout à fait vers le haut se trouve une frise de singes, adorateurs du soleil. A l'intérieur on rencontre d'abord une salle à piliers, à figures osiriaques regardant vers le passage, ce qui correspond en réalité — et la chose paraît ici plus claire que dans les autres monuments — à la cour des temples construits en plein air. On entre ensuite dans une salle supportée par quatre piliers. De là on passe encore dans un vestibule sur lequel s'ouvrent trois chambres dont la principale, qui est au centre, est le sanctuaire, avec socle pour la barque sacrée et une niche avec quatre statues. Ici aussi, c'est la trinité complète de Ptah, Amon et Harmakhis parmi laquelle le roi est intronisé. Comme le temple est tout entier en excavation dans la montagne, les magasins ont dû être creusés sur le côté, leurs portes s'ouvrant toutes dans la première salle, à piliers osiriaques.

Les déblaiements exécutés dans les dernières années ont révélé l'existence, à l'extérieur du temple, vers le nord, d'une petite chapelle fort curieuse qui s'appuie au rocher. Elle est composée d'une cour ouverte, à laquelle on accède par une rampe à degrés venant du sud. La muraille extérieure, regardant vers l'est, a la forme d'un pylone mais sans porte. La cour est presque

entièrement remplie par des objets de culte. Au centre, c'est un autel avec escalier montant du côté ouest, absolument comme à la cour solaire de Deir-el-Bahari. Sur l'autel même sont posées aux quatres coins des statues de singe debout, les pattes de devant levées, dans la pose de l'adoration ; deux d'entre eux sont tournés vers l'est et deux vers l'ouest. Ce sont les génies qui saluent le soleil à son lever et à son coucher. Vers la paroi est de la cour, de chaque côté de l'autel, se dressent deux obélisques, au nord et au sud. Du côté nord de la cour enfin, se trouve un socle, de la même hauteur que l'autel, et sur lequel est posée une chapelle ou naos, à l'intérieur de laquelle il y a deux sculptures : un grand scarabée, emblème solaire, et un singe ayant la tête surmontée d'un disque. Cet exemple d'une chapelle qui a conservé tous ses objets de culte est absolument unique dans l'archéologie égyptienne.

A quelque distance du grand spéos se trouve le petit spéos d'Hathor, consacré à cette déesse et en même temps à la reine Nefert-Ari. Les pilastres de la façade forment six niches, trois de chaque côté de la porte d'entrée, avec des statues colossales de dix mètres de hauteur. Quatre d'entre elles représentent le roi, et deux la reine. Elles ont aussi à leurs côtés de petites figures des enfants royaux, comme aux piliers osiriaques de Medinet-Habou.

Temples égyptiens en dehors de la vallée du Nil. — Les rois ont construit parfois des temples à l'Étranger. C'est ainsi que dans le papyrus Harris, Ramsès III s'exprime comme suit en s'adressant au dieu : « J'ai construit pour toi la maison mystérieuse dans le pays de Zahi, semblable à l'horizon céleste qui est dans les cieux, appelée la maison de Ramsès III de Pekanan. J'ai fait ta grande statue qui reste en elle, appelée Amon de Ramsès III. Les Asiatiques de Retenou viennent à elle, apportant leur tribut devant elle, car elle est divine ». Ce fait est important à signaler, car il nous indique une des voies de pénétration de l'art égyptien vers les pays voisins. Il existait un temple égyptien au Sinaï, à Sarabit-el-Kadem, auquel les rois du Nouvel Empire ont fait exécuter de nombreux travaux.

On devrait citer peut-être encore, parmi les temples érigés en

dehors de la vallée du Nil, le temple de Redesiye, construit par Séti Ier dans le désert à l'est de la vallée du Nil, à Ouady-Abad (35 milles anglais à l'est d'Edfou). Ce temple était situé sur la route des caravanes, entre le Nil et Bérénice, sur la Mer Rouge

CHAPITRE XXVI

LES STATUES. GÉNÉRALITÉS

On peut classer les statues du Nouvel Empire en quatre catégories principales : les statues placées à côté de stèles-frontières dans la région de Tell-el-Amarna, les statues des temples, les statues des tombeaux et enfin les statues placées dans les maisons particulières.

Stèles-frontières. — Lorsqu'Aménophis IV décida de transporter sa capitale dans la plaine, que l'on désigne actuellement sous le nom de Tell-el-Amarna, il fallut déterminer le domaine particulier de la nouvelle ville et en même temps celui du dieu Aten. Cela fut fait au moyen d'un certain nombre de stèles sculptées dans la montagne. Elles furent érigées l'an 4 et l'an 6 du règne. A proximité des stèles étaient disposés des groupes, réservés dans la muraille, représentant le roi, la reine et deux des princesses. Nous les examinerons en étudiant les sculptures d'Aménophis IV.

Temples. — Le papyrus Harris, inventaire des biens des temples à l'époque de Ramsès III, signale pour le grand temple de Karnak 2756 statues. On a peine à imaginer le nombre réellement prodigieux de sculptures qui étaient placées dans les temples à l'époque du Nouvel Empire. Quand nous avons examiné les monuments du point de vue architectural, nous avons rencontré souvent de vastes espaces, cours ou salles, qui actuellement nous apparaissent entièrement vides. Dans l'antiquité elles contenaient une infinité de statues en pierre, en métal, en bois, sans parler des tables d'offrandes. Il est probable que de temps en temps, lorsque les édifices étaient trop encombrés, les prêtres se décidaient à faire un nettoyage, en mettant de côté les statues qui, par leur âge ou pour d'autres raisons, étaient jugées inutiles. Les fouilles

du Service des antiquités à Karnak ont fait découvrir, en 1904 et 1905, une cachette dans laquelle étaient accumulées des statues, jetées pêle-mêle vraisemblablement à l'époque grecque. Certaines séries de rois y sont abondamment représentées, tandis que d'autres manquent complètement, ce qui permet de supposer que des cachettes analogues peuvent exister à d'autres endroits de l'enceinte générale de Karnak. Du 26 décembre 1903 au 4 juillet 1904, Legrain a tiré de la cachette 457 statues de pierres, 7 sphinx, 5 statues d'animaux sacrés et environ 8.000 statuettes en bronze. Du 15 novembre 1904 au 25 juillet 1905 il en a extrait encore 200 statues et 8.000 bronzes, ce qui fait en deux ans près de 700 monuments en pierre et 16.000 en bronze, sans parler du nombre considérable de statues et de statuettes en bois qui n'ont pu être conservées. Il ne sera pas sans intérêt de reproduire ici un passage caractéristique d'un des rapports de l'explorateur : « Nous rencontrâmes dans la partie nord de la cachette un véritable banc de meubles et de statues en bois, une dizaine de mètres cubes environ. Tout cela était plus que pourri et c'était grande pitié, car quelques-unes des statuettes qui furent trouvées là, étaient dignes de figurer à côté des plus belles que nous connaissons... Au moment de la découverte des traces de crépi et de feuilles d'or s'y voyaient encore. D'ailleurs je crois que tous ces monuments étaient couverts ainsi. La plus grande statue de bois mesurait plus d'un mètre. Elle était couverte d'une épaisse couche d'or et représentait un roi ou un Amon assis. Elle était toute pourrie, presque informe. Nous avons trouvé ainsi de grandes quantités de statuettes délicatement ouvrées, où quelques traits encore visibles montraient quelles merveilles nous eussions pu conserver si elles avaient été déposées en terrain sec ou dans quelque tombeau. Elles étaient, hélas ! si pourries qu'il n'en restait aux doigts qu'une épaisse boue brune. La seule chose qui m'en soit demeurée, c'est d'avoir pu deviner quelques instants leur beauté d'antan et le regret de n'avoir pu sauver ces fugitives merveilles du néant où elles sont aussitôt tombées » (Recueil, t. 28, p. 145-146).

On comprendra, dans ces conditions, que si nous connaissons quelques centaines de statues du Nouvel Empire, ce n'est qu'une infime partie de la production de l'époque et il serait hasardeux

d'oser tirer, de matériaux aussi clairsemés, des conclusions par trop rigoureuses.

Parmi les statues des temples, il en est qui font en quelque sorte partie de l'architecture. Elles sont en général de dimensions colossales. Rappelons d'abord les colosses de la façade des temples d'Ibsamboul (Art, pl. 154). Au grand spéos, nous avons vu quatre colosses de près de vingt mètres de hauteur, disposés deux par deux, de chaque côté de l'entrée ; mais si ces statues font corps avec le monument, c'est parce que celui-ci est entièrement sculpté dans la montagne et les colosses d'Ibsamboul ne sont pas autre chose que la copie des grandes statues royales qu'on trouvait devant la façade des temples.

Il est plus difficile de décider s'il en est de même pour les colosses osiriaques, employés au moins depuis le Moyen Empire. En d'autres termes, on peut se poser la question suivante : le colosse osiriaque a-t-il un rôle architectural ou n'est-il que la reproduction d'une statue adossée à un pilier avec lequel le colosse a fini par faire corps ? Les plus anciennes figures de ce type remontent, comme nous l'avons vu, à Sésostris Ier, à Licht. Ce sont des statues dans des niches. Nous en avons rencontré d'autres à Karnak, entre les pylones 4 et 5. Ce qui plaide encore en faveur de la thèse de la statue d'abord séparée du pilier, c'est le fait que nous avons remarqué, par exemple dans le temple de Medinet-Habou, des colosses osiriaques d'un type qu'on pourrait appeler anormal, où le roi est représenté, non plus enveloppé dans les bandelettes funéraires, mais comme un vivant. Dans ce dernier cas on trouve même sur le côté des petites figures des membres de la famille royale. Les piliers de ce dernier type se rapprochent donc complètement des groupes isolés Enfin, nous avons relevé précédemment que dans les piliers osiriaques les figures, à l'inverse de la cariatide grecque, ne supportent pas l'entablement ; elles sont simplement adossées au pilier qui, seul, est l'organe de soutien.

Nous pourrions donc dire qu'il n'existe pas de statues faisant véritablement corps avec l'architecture, si l'on excepte les socles de statues engagés dans la muraille de la haute tour de Ramsès III

à Medinet-Habou. Ceci est vraiment un cas de sculpture architecturale, mais il est unique dans l'art égyptien.

On ne sait pas à quelle époque il convient de faire remonter l'usage de placer des statues colossales des rois devant la façade des temples. En tout cas, au Nouvel Empire, c'était devenu la coutume. Un bas-relief relatif à la dédicace du temple de Louksor, montre le pylone sur la face duquel ont été représentés les mâts, les obélisques et six statues colossales, deux assises de chaque côté de la porte et quatre debout, disposées par groupes de deux devant les tours du pylone. Plusieurs de ces colosses ont été retrouvés : les deux qui sont de chaque côté de la porte ont 14 mètres de hauteur. Karnak devait être rempli de statues de ce genre, car après toutes les destructions on en trouve encore bon nombre en place. Devant le pylone d'Hatshepsout, ce sont les colosses d'Aménophis Ier et de Thoutmès II. Devant le pylone sud de Thoutmès III, à la face nord, on a retrouvé une nombreuse série de statues de rois du Moyen et du Nouvel Empire ; à la face sud se dressent les restes de colosses de Thoutmès III. Devant le premier pylone d'Horemheb (10e), la face sud a conservé les socles et les restes de colosses d'Aménophis III et d'Horemheb ; à la face nord il y a deux colosses au nom de Ramsès II. Devant le pylone de Ramsès Ier, à l'entrée de la salle hypostyle, il y avait encore deux colosses de Ramsès II ; mais tandis que tous les précédents sont adossés au pylone, celui qui subsiste est disposé de manière à regarder vers le passage.

La plupart de ces statues sont posées sur des socles bas. Il n'en est pas de même au petit temple de Ramsès III, dans la cour des Bubastides, où les statues du roi étaient élevées sur des socles massifs.

Dans la nécropole de Thèbes, sur la rive gauche du Nil, il faut citer d'abord les fameux colosses de Memnon, en réalité des statues d'Aménophis III, qui se dressaient autrefois devant le temple funéraire de ce souverain. « Le colosse méridional est mieux » conservé que celui du nord. Hauteur de la figure : 15^{m}95 ; » hauteur du socle sur lequel les pieds reposent : 3^{m}97 ; hauteur » totale du monument : 19^{m}59. Avec la couronne, tombée depuis » longtemps, le colosse devait mesurer 21 mètres de hauteur.

» Les jambes sont hautes de 6 mètres de la plante du pied jusqu'au genou ; chaque pied est long de 3m20. Les épaules sont larges de 6m17 ; le doigt du milieu de l'une des mains est long de 1m38. La longueur du bout du doigt jusqu'au coude est de 4m76 » (Baedeker).

A quelque distance vers le nord, dans les ruines du Ramesseum, se trouve le grand colosse de Ramsès II. « Les savants de l'expédition française de 1798 ont mesuré exactement ses différentes » parties. La longueur de l'oreille a 1m05, la surface du visage d'une » oreille à l'autre 2m08 ; celle de la poitrine, d'une épaule à l'autre » 7m11, une ligne droite tirée d'une épaule à l'autre 6m84 ; circonférence du bras au coude 5m33, diamètre du bras entre le coude » et l'épaule 1m46, longueur de l'index 1 mètre, longueur de » l'ongle du doigt du milieu 0m19, largeur du pied du petit doigt » à l'orteil 1m40. Sa hauteur totale a dû être, semble-t-il, de 17m50, » et son poids de plus de vingt mille quintaux » (Baedeker).

C'est à Ramsès II également que sont attribués les deux colosses de Mitrahineh, qui s'élevaient autrefois devant le grand temple de Ptah de Memphis. L'un d'eux mesure actuellement 8 mètres, sans compter les pieds qui ont disparu ; il faut de plus ajouter 2 mètres pour la couronne. L'autre mesurait 13 mètres de haut, ce qui correspond à peu près avec la donnée d'Hérodote rapportant qu'ils étaient de trente coudées (15m75). On peut se demander néanmoins si ces colosses datent réellement du règne de Ramsès II ou s'ils ont été usurpés.

En différentes localités d'Egypte et de Nubie, on connaît encore plusieurs statues colossales, comme celles du premier pylone en pierre du temple de Ouady-es-Seboua.

Dans la cour de Ramsès II, à Louksor, entre les colonnes du portique, les grandes statues portent des inscriptions au nom de Ramsès II, mais elles doivent être attribuées plutôt à Aménophis III, le constructeur de la partie principale du temple de Louksor. Ramsès II, agrandissant l'édifice, s'est approprié, semble-t-il, les statues qui se trouvaient devant l'entrée du temple d Aménophis III et les a utilisées dans l'ordonnance générale de la cour à colonnes.

Dans les représentations figurées des temples de Tell-el-Amarna

on voit des statues, vraisemblablement de grandes dimensions, disposées également entre les colonnes d'un portique.

Outre les grandes statues, d'autres, de dimensions diverses et de types extrêmement variés, étaient dispersées dans les salles et dans les cours. Il est rare cependant qu'on en ait retrouvé dans des conditions telles que l'on puisse affirmer qu'elles occupent encore leur place originaire. Ainsi, au temple de Mout à Karnak, on peut assurer que certaines statues royales étaient disposées dans les cours à côté des statues de divinités dont il sera question plus loin. Entre les pylones 4 et 5 du grand temple d'Amon de Karnak, les statues osiriaques de Thoutmès Ier sont encore à leur place antique, puisque leur pilier dorsal a l'inclinaison nécessaire pour s'adapter à la paroi du pylone.

Outre les statues du souverain seul, il y a aussi des groupes de famille, dont les personnages sont disposés de façons diverses comme à l'Ancien Empire. Le roi et la reine sont représentés de grandeur égale, par exemple le groupe colossal d'Aménophis III et de la reine Tii trouvé près de Medinet-Habou et reconstitué actuellement au Musée du Caire. Parfois, au contraire, la reine et les enfants royaux sont sculptés en proportions minuscules sur les côtés du siège ou debout à côté du roi. On en a vu des exemples au temple d'Ibsamboul et à Medinet-Habou dans les colosses osiriaques : il y en a aussi sur le côté des colosses de Louksor.

Les statues de reines, assises ou debout, ne manquent pas non plus. Citons, pour le premier type, la reine Isis, mère de Thoutmès III, au Musée du Caire et, pour le second, Tuaa, mère de Ramsès II, au Vatican.

Peu de statues de divinités ont été trouvées à leur place originaire. Ceux qui, aux diverses époques, pillèrent les sanctuaires antiques se sont évidemment acharnés sur les images des dieux et l'on s'étonnerait plutôt que beaucoup aient échappé à la destruction. Citons l'exemple, d'ailleurs unique, des Sekhmet du temple de Maut à Karnak. Dans cet édifice, qui mesurait une centaine de mètres de longueur, des statues de la déesse, à corps de femme mais à tête de lionne, avaient été disposées par groupes

dans les deux cours et dans chacun des couloirs latéraux. Mariette a compté 374 statues dans la première cour, 50 dans la seconde, 74 dans chaque couloir, soit en tout 572. Elles étaient placées en rangs serrés les unes à côté des autres et même sur deux lignes. Comment expliquer cette accumulation de statues à peu près identiques ? On pourrait peut-être trouver une réponse dans le fait que chacune d'elles porte une légende au nom de la déesse, mais avec des différences soit géographiques, soit relatives à une fonction particulière. On pourrait presque dire que les statues dans les cours constituaient une sorte de litanie de pierre, énumérant les qualités et les attributs de la déesse.

Le dégagement complet de la façade d'Ibsamboul a fait apparaître une série de statues divines. Le long de la terrasse qui précède les colosses, on voit encore, dressées sur leur socle ancien, des statues d'Osiris alternant avec des statues de faucon, l'oiseau sacré du dieu Harmakhis, auquel le temple était consacré. Il y a aussi des faucons posés sur les socles des colosses. A Ibsamboul encore, des figures de singes et de scarabées ont été retrouvées sur l'autel et dans la chapelle du petit temple du sud.

Dans la montagne de Deir-el-Bahari, entre le temple de la XIe dynastie et le grand temple d'Hatshepsout, Naville a retrouvé en place, dans la chapelle de la vache Hathor, la statue de la déesse.

On peut considérer les statues de divinités au point de vue de l'aspect donné au dieu. Les unes sont à formes humaines. On peut citer Amon, représenté généralement comme un vivant, par opposition à Ptah ou Khonsou, dont le corps est caché par des bandelettes étroitement serrées (Art, pl. 165). D'autres nous montrent une forme mixte, combinant un corps humain avec une tête d'animal. Le raccord, malaisé au premier abord, entre la tête d'animal et les épaules humaines est facilité par la coiffure ; car les dieux à tête d'animaux ont cependant la coiffure humaine. Ce détail pourrait suffire à expliquer peut-être l'origine de cette combinaison : un être humain se couvrait la figure d'un masque d'animal. Citons quelques exemples : Horus à tête de faucon du Musée de Munich ; l'Anubis d'Aménophis III au Musée de Copenhague, avec tête de chien ou de chacal (Art, pl. 164); les Sekhmet à tête de lionne debout ou assise, dont les spécimens, outre ceux

qui sont encore à Karnak, sont dispersés à travers toute l'Europe. Une dernière catégorie de divinités est constituée par les animaux sacrés. Ce sont des vaches, des singes, des faucons, etc., etc. C'est à cette catégorie qu'il y a lieu probablement de rattacher les statues de lions au nom d'Aménophis III, au British Museum. Remarquons, à propos de ces dernières statues, que le sculpteur égyptien a abandonné une des règles fondamentales de la sculpture ancienne, ce qu'on appelle la loi de frontalité. Dans la plupart des statues on peut tracer une ligne médiane de chaque côté de laquelle toute l'œuvre est équilibrée. Le buste est toujours droit sur les hanches, sans torsion ni à droite ni à gauche. La tête ne s'incline pas sur les épaules. (Nous verrons cependant qu'il y a des exceptions à cette règle). Dans les lions d'Aménophis III le corps est étendu, vu de profil, la poitrine se tourne en face et, très naturellement, la patte gauche, au lieu d'être posée à plat à côté de la droite, vient se poser sur celle-ci.

On peut rapprocher les sphinx des divinités animales. Les plus fréquents sont à corps de lion et à tête royale. Ils représentent le plus souvent le dieu Atoum ou Khepra, deux formes du dieu solaire. Ils étaient disposés généralement devant la façade des édifices, parfois en rangées nombreuses. Les portes du vestibule du temple de Khéphren à Gizé étaient précédées chacune de deux sphinx, comme on le sait déjà. Dans les cours du temple de Ouady-es-Seboua, existent, encore sur leur socle antique, plusieurs sphinx, dont la tête est surmontée d'une haute couronne.

A Karnak, les sphinx des allées qui précèdent le temple sont d'une autre catégorie ; ils sont ce qu'on appelle des crio-sphinx, à corps de lion avec une tête de bélier, l'animal sacré du dieu Amon. Une troisième catégorie nous montre le sphinx, toujours à corps de lion, mais cette fois à tête de faucon : c'est ce qu'on appelle les sphinx hiéracocéphales. Ils sont en relation avec le type du griffon. Quelques-uns des sphinx du temple de Ouady-es-Seboua appartiennent à ce genre. D'autres sphinx nous montrent, entre les pattes, une petite figure royale dressée contre la poitrine sous la tête de l'animal. C'est le roi protégé par la divinité. On se rappellera que la belle statue de Khéphren du Musée du Caire montrait un faucon placé à la partie supérieure du siège royal et dont les ailes étendues enveloppaient la tête du roi. C'est la même idée

qui est traduite sous une forme peut-être moins heureuse dans les sphinx et dans une série d'autres monuments.

Parmi les statues d'animaux on peut citer les béliers agenouillés, dont le Musée de Berlin possède un beau spécimen, au nom d'Aménophis III, provenant de Soleb.

Au Musée du Caire un groupe combine une figure d'Aménophis II avec un grand serpent dressé et qui semble sortir d'un fourré de plantes. Les roseaux sont d'ailleurs employés comme support destiné à donner de la solidité aux cornes et au disque solaire qui se dressent sur la tête de la déesse représentée sous forme de serpent. Le même artifice de construction est employé dans la célèbre statue de vache de Deir-el-Bahari qui vient d'être citée. La vache est la déesse Hathor, dame de l'occident. Le roi Aménophis II est représenté debout, appuyé à son poitrail, la tête de la vache reposant sur le sommet de la tête du roi. Pour consolider les cornes et le disque solaire, surmonté à son tour de deux plumes, on a fait monter de chaque côté de l'encolure de la vache un groupe de roseaux qui se penchent en avant de manière à soutenir la lourde coiffure. Mais ce détail n'est pas inventé uniquement pour les besoins de la cause. En effet, les représentations funéraires du Nouvel Empire montrent souvent la vache Hathor sortant de la montagne, au pied de laquelle croissent des papyrus. Le sculpteur n'a fait que traduire en pierre, aussi exactement qu'il le pouvait, l'image traditionnelle de la divinité. Remarquons encore que sur le côté de la vache de Deir-el-Bahari, on voit une petite figure du roi, agenouillé, buvant, à même le pis, le lait de sa divine nourrice.

Après les statues des dieux, des rois, des animaux sacrés, nous mentionnerons quelques groupes formés du roi et des divinités. On peut en citer quelques exemples encore en place. Dans une des salles hypostyles de Medinet-Habou il y a deux groupes représentant, à droite, Ramsès III et le dieu Thot ; à gauche, le même roi et la déesse Maat. Il est assez curieux de constater que ces deux groupes sont insérés entre des colonnes, bloquant ainsi entièrement le passage. Dans une des salles d'Hatshepsout à Karnak on voit aussi un groupe d'Aménophis II et d'Amon. La figure d'Amon cependant a été détruite. On trouve en effet de

temps en temps des groupes qui ont été l'objet de mutilations, puis ensuite de restaurations. Les mutilations remontent généralement au temps d'Aménophis IV. Citons un exemple typique du Musée du Caire. Thoutmès III était figuré assis sur un siège, à côté d'Amon. L'Amon a été supprimé. Plus tard on a sculpté de nouveau, dans ce qui restait du bloc, le corps du dieu, nécessairement en retrait sur la figure primitive. Quant à la tête, qui avait été violemment arrachée, elle avait été remise au moyen d'un bloc rapporté et fixé dans des encoches.

Les groupes du roi et de la divinité montrent toute une série de variantes. Tantôt ils sont assis comme on vient de le voir, tantôt ils sont debout tous deux, comme par exemple Ramsès II et Ptah du Musée de Copenhague. Quelquefois encore le dieu est assis et le roi debout. Dans ce cas, et suivant en cela l'habitude en usage dès l'Ancien Empire, les deux têtes sont à la même hauteur, ce qui donne aux deux figures des proportions assez différentes. Un des plus beaux exemples de ce type nous est fourni par le groupe d'Amon et d'Horemheb au Musée de Turin.

Il existe aussi des groupes qui combinent la figure royale avec celle de deux ou de plusieurs divinités, comme dans les temples de Ramsès II en Nubie. Une triade du Musée du Louvre montre au centre Osiris, à sa gauche Horus, à sa droite le roi. Les trois personnages sont debout ; Horus et le roi ont passé un bras derrière le dos d'Osiris, dans le geste affectueux qu'affectionnait déjà l'Ancien Empire.

Les temples ne contenaient pas seulement des statues royales ou divines mais aussi des statues de personnages privés. Ce fut d'abord un privilège conféré par le roi que de pouvoir installer une statue dans un temple. Certains grands personnages en avaient dans la plupart des sanctuaires principaux de l'Egypte. La formule de dédicace commence souvent par les mots « accordé par faveur royale ». La présence de la statue procurait d'ailleurs des avantages importants au bénéficiaire. Il devenait par le fait l'hôte du dieu et avait droit, comme le dit formellement le texte habituel, de participer à toutes les offrandes qui se faisaient sur la table du dieu. Sur une banquette épaisse, construite à hauteur d'appui contre le mur d'enceinte nord de la partie centrale

de Karnak. Mariette dit avoir trouvé des statues assez nombreuses regardant vers le nord. Legrain de son côté a trouvé au pied d'un des colosses de Ramsès II, adossé au premier pylone d'Horemheb, quatre statues de scribes. Elles représentent deux illustres personnages de la XVIII[e] dynastie : l'un est Amenhotep fils de Hapi et l'autre Paramessou. Si nous ne connaissions la coutume de placer deux statues d'un même personnage l'une à côté de l'autre, nous serions surpris de voir ici deux statues identiques pour chacun des personnages. Legrain fait remarquer qu'on voit sur celles-ci de nombreuses traces d'usure, comme si les visiteurs du temple les touchaient respectueusement lors de leurs visites au sanctuaire. On peut noter ici que les innombrables statues de la cachette de Karnak devaient être disposées autrefois dans tous les endroits disponibles du temple.

Tombeaux. — En réalité, les statues privées placées dans les temples et même une partie des statues royales ne sont pas autre chose que des monuments funéraires, destinés à servir de corps d'éternité pour le double du défunt. Dans le tombeau proprement dit, il devait se trouver une ou plusieurs statues, dont les effigies des temples n'étaient que des répliques. De fait, dans certains tombeaux royaux on a retrouvé parfois de grandes statues de bois, par exemple au tombeau de Séti I[er] et d'Horemheb. Elles sont plus grandes que nature, faites en plusieurs morceaux de bois ajustés par des chevilles et enduites d'une couche de bitume destinée probablement à les conserver. Dans les sépultures royales on a également trouvé des restes de statues et de statuettes de divinités et de génies funéraires.

Mentionnons aussi les têtes de canopes qui, par leur perfection, méritent parfois d'être citées comme des chefs-d'œuvre. Les canopes sont les vases destinés à contenir les viscères du mort ; ils étaient fermés par un couvercle en forme de tête. On peut citer les exemplaires attribués à Aménophis IV et ceux d'Horemheb qui, par leur exécution, peuvent être comparés aux statues les plus parfaites.

Dans les chapelles des tombes privées, on trouve des statues en pierre ou en bois. Souvent elles sont sculptées dans des niches, faisant corps avec la montagne elle-même. Il suffira de citer deux

exemples de Tell-el-Amarna : au tombeau d'Ani la statue est dans une chambre, posée sur un socle et précédée d'un escalier. Au tombeau de Ramès la chambre est supprimée et les statues du mort et de sa femme groupés s'enlèvent au fond d'une simple niche. Dans les tombeaux de Cheikh-abd-el-Kourna, à Thèbes, on trouve souvent les restes fort mutilés de groupes de famille sculptés dans le rocher et complétés au plâtre.

A propos de statues funéraires on peut signaler aussi une catégorie de petits monuments connus sous le nom d'Oushebtis ou Répondants. On les mettait en très grand nombre dans les tombeaux et, bien qu'ils se rattachent plutôt à l'art industriel, il en est d'un travail si achevé qu'on doit leur faire place dans la sculpture. Un exemple remarquable au Musée de Bruxelles est la statuette de Nefer-Renpet. (Recueil, pl. 83).

Maisons. — Les statues sont rares dans les ruines des maisons, mais on en a cependant cité un cas à Tell-el-Amarna. Des inscriptions du Nouvel Empire montrent que les favoris se vantaient d'avoir reçu en présent des statues de leur souverain ou de membres de sa famille, vraisemblablement à charge de leur rendre un culte. Parmi les présents d'Aménophis II à ses grands on cite, par exemple, treize statues du roi, sept portraits-sphinx du roi et une statue de la mère du roi. Des décrets religieux de basse époque réglementent le droit de posséder chez soi des statues du roi et de la reine.

CHAPITRE XXVII

LES STATUES ROYALES

Les textes relatifs aux statues disent qu'elles sont faites en toutes espèces de bois, de pierres précieuses et de métaux. De fait, quand on essaie de se rendre compte des matières employées pour les statues du Nouvel Empire, d'après les spécimens existants et les indications des inscriptions, on serait tenté de se demander de quelle matière les Egyptiens du Nouvel Empire ne se sont pas servis pour la confection de leurs statues. Les textes parlent surtout de bois de sycomore et d'ébène. Il est question également de statues en ivoire, mais on n'en possède que des fragments ou de minimes figurines. Parmi les pierres, on peut citer l'albâtre, le bois silicifié, le calcaire, le cristal, le feldspath, le grès, le granit noir, gris et rouge, le jaspe rouge, le quartz, le lapis-lazuli, la malachite, l'obsidienne, sans parler de toute une série de roches dont les noms égyptiens ne sont pas toujours identifiés avec certitude. Pour les métaux, on rencontre, tout au moins dans les textes, l'or, l'argent, le bronze, le cuivre, l'électron, le fer, le plomb et l'étain. Il est question parfois de statues en or et en argent battu au martelé, avec incrustations de pierres précieuses. On sait également que des statues de matières diverses étaient revêtues de métal. Enfin citons des statues en terre cuite et en faïence.

Il ne sera pas sans intérêt de donner quelques détails sur certaines œuvres, qui ont été trouvées toutes dans la cachette de Karnak et qui montrent l'emploi de matières rares. C'est, d'abord, un sphinx en gneiss ou en quartz dans lequel on croit reconnaître un portrait, mais mal venu, d'Aménophis IV. Legrain écrit ce qui suit : « Le mérite spécial de ce monument consiste dans le « tour de force » accompli par le tailleur de pierre. La matière, que l'acier n'entame pas, a été vaincue et, qui plus est, a reçu un poli admirable qui, au premier aspect, rappelle la faïence. Explique qui pourra comment l'artisan inconnu est arrivé à exé-

cuter un tel morceau de maîtrise ès pierres vives ». Une statuette au nom du roi Horemheb a été sculptée dans du bois pétrifié (Art, pl. 159). « Ce bois silicifié, dit Legrain, sonne comme une cloche et sa dureté est considérable. L'acier s'émousse en l'attaquant et je ne sais comment l'artiste qui tailla ce tronc de palmier pétrifié put vaincre une si grande difficulté. Le modelé du visage est parfait et il semble que la statuette ait été exécutée sans difficulté ».

Citons ensuite un admirable masque en obsidienne. Faisant allusion en même temps aux deux œuvres précédentes, Legrain écrit : « La beauté du travail et sa perfection, le poli admirable qui fut donné ensuite, enfin le résultat définitif obtenu leur donnent une grande importance artistique. C'est, avec les numéros 42091 et 42095, le triomphe de la technique égyptienne. Les yeux étaient faits à part, ainsi que les sourcils. Les alvéoles qui devaient recevoir ces incrustations ont été ménagées dans la perfection, sans un éclat, sans un effort apparent. On voit dans les alvéoles des sourcils, des traces de pointerolle qui décèlent le mode de travail employé ».

Citons deux remarquables pièces en faïence. La première est un sphinx au nom d'Aménophis III. « Cette faïence est composée d'un noyau de pierre blanche et fine, également cuite. La couverte est bleue. A ce moment les traits où devait être coulée la pâte blanche étaient encore vides. La pâte blanche fut ensuite coulée et vitrifiée dedans. Il y a donc deux cuissons ». La seconde est une faïence blanche, avec incrustation de bleu dans les creux, de 46 centimètres de hauteur et qui représente le roi Ramsès IV. « La cassure montre les traces d'une cuisson qui a fait rougir la partie extérieure de la masse, qui est grise à l'intérieur ; un engobe blanc couvre la statuette ». Legrain signale encore des fragments de grande statue en terre cuite recouverts d'une épaisse couche de rouge vermillon.

La cachette de Karnak a fourni également des exemples de statues composées de plusieurs pièces. Le cas le plus intéressant est celui d'une grande statue au nom de Séti Ier, d'environ 2^m^38 de hauteur et dont on a retrouvé six morceaux : la partie antérieure de la tête, le torse et les bras, les deux mains et enfin les jambes. Legrain rappelle à ce sujet le texte suivant de Diodore

de Sicile : « Ceux-ci (les Égyptiens) ne conçoivent pas, comme les Grecs, le plan de leurs statues d'après les vues de leur imagination ; car, après avoir arrangé et taillé leur pierre, ils exécutent leur ouvrage de manière que toutes les parties s'adaptent les unes aux autres jusque dans les moindres détails. C'est pourquoi ils divisent le corps humain en vingt et une parties et un quart et règlent là-dessus la symétrie de l'œuvre. Ainsi, après que les ouvriers sont convenus entre eux de la hauteur de la statue, ils vont faire chacun chez soi les parties qu'ils ont choisies ; et ils les mettent tellement d'accord avec les autres qu'on en est tout étonné ».

Dans la collection Pelizaeus, à Hildesheim, se trouve une grande tête en bronze coulé, trouvée à Horbeit, dans le Delta. Elle faisait partie d'une statue composée non seulement de plusieurs morceaux, mais vraisemblablement de matières diverses ; le corps était probablement en bois ou en pierre.

Nous avons examiné déjà, d'une manière générale, les différentes catégories de statues. Attachons-nous maintenant d'une façon particulière aux statues royales. Leurs types sont d'une variété extrême. Tous les thèmes des époques antérieures sont conservés, mais d'autres semblent faire leur apparition au Nouvel Empire.

On pourrait introduire quelques divisions et parler d'abord des statues-portraits. On comprendrait alors dans cette catégorie les statues qui, montrent le roi soit debout, soit assis.

Une seconde catégorie pourrait être constituée par des statues d'offrandes où l'on trouve le roi dans l'attitude de la présentation à la divinité, de divers objets en relation avec le culte. Le roi sera debout, tenant devant lui entre ses mains une statue de divinité posée sur un socle : par exemple, Ramsès VI, faisant la dédicace d'une statue d'Amon. On pourrait dire que c'est, en quelque sorte, la position renversée des groupes où le souverain se trouvait placé sous la protection d'une divinité à forme humaine ou animale.

Le roi, également debout, porte sur ses avant-bras une table d'offrandes. C'est la position bien connue des Nils. Une statue de Thoutmès III, dont malheureusement il ne reste que la partie inférieure, nous permet de reconstituer ce type pour la période du Nouvel Empire. Le tenon de pierre considérable qui, nécessairement, devait soutenir les bras du roi et la table, était décoré

à la partie inférieure de plantes stylisées et, vers le haut, de fleurs, d'épis, de cailles et d'un groupe d'oies liées par les pattes, censés suspendus à l'entour de la table d'offrandes.

Le roi est assis ou debout, tenant à côté de lui un pieu religieux surmonté de figures de divinités ou souvent de têtes de bélier, l'animal sacré d'Amon.

Parfois, pour faire l'offrande le roi s'agenouille. Il tient en mains un vase et dans ce cas le buste est droit sur les hanches. Parfois il semble pousser devant lui un socle, sur lequel sont posées des images divines, et le buste s'incline dans une position intermédiaire entre l'agenouillement et la prosternation. Une statuette du Musée du Caire montre enfin Ramsès II semblant s'avancer en rampant, poussant devant lui à bout de bras une offrande. Cette gracieuse statuette est d'un mouvement vraiment parfait et peut passer pour une des œuvres les plus achevées de la sculpture égyptienne. La souplesse des formes bannit absolument de l'esprit l'idée de la raideur hiératique, dont on a voulu faire souvent la marque fondamentale de tout l'art égyptien. La nécessité des tenons de pierre pour soutenir le corps et donner de la résistance aux jambes, est réduite à son minimum. On regrette seulement que le sculpteur n'ait pas eu la même hardiesse que l'auteur d'une figurine d'offrandes attribuée à Thoutmès III, et où l'albâtre a été fouillé complètement, même dans l'étroit espace qui se trouve entre les épaules et la queue du klaft.

Feront partie d'une troisième catégorie des figures de sphinx qui représentent le roi lui-même. Il ne serait certes pas aisé d'établir une ligne de démarcation précise entre les sphinx qui représentent des divinités et ceux qui représentent le roi. Cependant, lorsque l'on voit entre les pattes et sous la tête du sphinx une petite figure royale, on peut admettre que le sphinx est une divinité. Quand, au contraire, le sphinx ne présente pas cette particularité, et surtout lorsqu'il nous apparaît avec une tête féminine, portant une coiffure de reine (Art, pl. 62), il s'agit bien alors d'un portrait royal sous forme de sphinx. Cela paraît particulièrement vraisemblable quand, au lieu des pattes de lion, on trouve à la partie antérieure des bras et des mains humaines, présentant un objet d'offrande; par exemple un sphinx de Ramsès II,

au Musée du Caire, tenant en mains un vase terminé par une tête de bélier.

Une quatrième catégorie comprendra les groupes du roi et des divinités, déjà rencontrés précédemment et dont il suffira de signaler encore l'une ou l'autre variante. Ici, le roi est debout devant le dieu, qui le tient paternellement par les épaules. Là, Ramsès II est agenouillé entre les pieds d'un dieu qui, assis sur son trône, pose ses mains sur la coiffure royale. N'est-ce pas l'idée bien des fois exprimée de la protection apportée par la divinité au roi ? N'est-ce pas aussi la traduction en ronde bosse de scènes rituelles figurées sur les bas-reliefs ? Le Musée du Caire possède un groupe en pierre, probablement unique dans son genre ; il était formé de trois personnages, mais l'un d'eux a disparu. Au centre, Ramsès III était représenté debout, en marche, soutenu par un épais pilier dorsal. A droite et à gauche devaient se dresser deux dieux : à gauche, Horus et à droite, peut-être Seth, au moment où ils plaçaient sur la tête du roi la couronne, insigne de royauté. Le sculpteur a voulu dégager les figures des divinités autant que possible et ce groupe nous donne le seul exemple d'une grande statue en pierre dont les jambes soient complètement libérées de tout soutien.

Deux sculpteurs au moins se sont hasardés à traiter en pierre un motif qu'on aurait pu croire réservé exclusivement aux bas-reliefs. Il s'agit de la scène de victoire que nous avons trouvée dès les plus anciennes époques sur la palette de Narmer. Le roi vainqueur a saisi par la chevelure son ennemi et s'apprête à l'immoler. La première tentative date du règne de Merenptah et l'œuvre ne peut certainement passer pour heureuse. L'image du prisonnier se confond avec la masse du corps royal et le geste de la massue qui tombe sur sa tête est d'une gaucherie lamentable. L'auteur du second groupe a réalisé sans doute une œuvre de beaucoup supérieure à la précédente et que l'on pourrait peut-être appeler le point culminant dans la série des groupes égyptiens en pierre (Art, pl. 162). Ramsès VI est représenté debout, en marche, la jambe gauche en avant, ce qui, comme on va le voir, offrait une difficulté particulière. C'est dans la main droite que le roi tient son arme, ici une hache, et c'est de la main gauche qu'il a saisi la coiffure de sa victime. Il aurait été plus logique, par

conséquent, de faire avancer la jambe droite, de manière à tourner le torse vers l'ennemi qu'il fallait immoler. Mais avancer la jambe droite, pour un Egyptien eût été contraire à toutes les traditions. Regardons la statue de profil : elle apparaît d'abord comme appuyée à un pilier dorsal beaucoup plus volumineux qu'à l'ordinaire, ce qui se justifie de différentes manières. Le roi porte sur la tête une couronne fort compliquée, composée d'attributs divers. Pour la soutenir on a recouru à l'expédient de l'oiseau sacré qui, posé au sommet du pilier, étend ses ailes en embrassant non plus la tête du roi, mais les emblèmes qui la surmontent. Dans la partie inférieure du pilier le sculpteur a trouvé la place pour étaler le corps du Libyen vaincu. Ce dernier marche la jambe droite en avant. Son torse est si incliné, que la tête vient naturellement au niveau de la main du roi. Les bras du captif sont liés derrière le dos et se relèvent de façon à soutenir le coude du roi en réduisant à un minimum le tenon de pierre triangulaire nécessaire à la solidité de l'ensemble. Une bonne partie du tenon de pierre, entre le pilier dorsal et la jambe gauche du roi, est masquée par une figure de lion qui s'insinue entre les jambes du captif, de telle sorte que sa tête apparaisse sur le devant, entre la jambe gauche du roi et la jambe droite du captif. La présence de cet animal est tout indiquée par la coutume que les rois d'Egypte avaient de se faire accompagner à la guerre par un lion familier.

Après avoir ainsi examiné les principaux types de statues on pourrait se poser la question suivante : quand on étudie dans leur ensemble toutes les statues royales du Nouvel Empire, est-il possible de constater un changement dans le style ? En d'autres termes, pendant cette période de l'histoire y a-t-il eu un courant artistique qui permette d'établir une différence bien tranchée entre les œuvres du Nouvel Empire et celles de l'Ancien ou du Moyen ? Le meilleur moyen de répondre à cette question est d'examiner successivement quelques statues, en les classant chronologiquement.

L'Aménophis Ier du Musée de Turin date de la XVIIe dynastie (Art, pl. 61). On ne voit rien qui permette d'établir ici une différence avec les œuvres plus anciennes ; même elle fait immédiatement penser aux statues de Sésostris Ier, de Licht de la

XIIe dynastie. Quoi d'étonnant ? Après l'expulsion des hyksos et l'indépendance reconquise, les princes de Thèbes, désireux de se montrer les véritables successeurs des pharaons authentiques, voulurent se rattacher d'une manière quasi servile aux traditions de l'ancienne période de splendeur de l'Egypte indépendante au Moyen Empire. Quand on considère le détail des grandes figures osiriaques de Thoutmès Ier à Karnak, quand on en étudie le masque, on y trouve de nouveau une figure ronde aux formes assez pleines et qui ne présente pas un caractère de personnalité bien accentuée; ce qui ne veut pas dire que l'œuvre ne soit pas agréable à regarder. L'œuvre est de la XVIIIe dynastie, et cependant la physionomie est si banale, que l'on s'imaginerait facilement l'avoir rencontrée en de nombreuses répliques aux différentes époques. Il n'en est pas de même du torse d'un sphinx d'Hatshepsout, au Musée de Berlin, provenant du temple de Deir-el-Bahari. Nous sommes forcés de l'intercaler ici dans la série des portraits de rois, car Hatshepsout, occupant le trône d'Egypte, s'est fait représenter comme un homme portant au menton la barbe habituelle des rois. Le contraste est grand entre le masque rond de Thoutmès Ier et l'ovale allongé de sa fille. On remarquera également une tendance à l'amaigrissement de la partie inférieure du visage, ce qui a comme résultat de faire saillir les pommettes.

Les statues de Thoutmès III sont fort nombreuses et les expériences faites précédemment sont de nature à nous avertir qu'il ne faut pas trop s'étonner si elles offrent des physionomies quelque peu différentes. Cependant, les variations sont moins grandes que celles relevées à des époques plus anciennes. Elles sont toutefois suffisantes pour faire hésiter dans le choix du portrait le plus fidèle de ce roi. Pour tourner la difficulté, si nous recourions à l'examen de la momie du roi, retrouvée dans la cachette de Deir-el-Bahari ? Maspero écrit : « Heureusement la face, enduite de poix aux heures de l'embaumement, ne pâtit nullement de ces manipulations grossières : elle apparut intacte lorsqu'on la délivra de son masque protecteur. L'aspect en désappointe les admirateurs du conquérant. Les statues qui nous restent de lui, sans le présenter comme un type de beauté mâle, lui prêtaient des traits fins et spirituels : la comparaison avec le cadavre montre qu'elles ont idéalisé le modèle. Le front est

trop bas, l'œil enfoncé, la mâchoire lourde, la bouche épaisse, les pommettes font une saillie exagérée et l'ensemble rappelle la physionomie de Thoutmès II, avec plus d'énergie : Thoutmosis III est un fellah de la vieille souche, courtaud, trapu, vulgaire de fibre et d'expression, mais ferme et vigoureux ». (Histoire, tome II, p. 289).

S'il fallait décider quelle est l'œuvre de sculpture qui le représente le plus fidèlement, on pourrait choisir une statue du Caire, à tablier triangulaire, pour l'analogie qu'elle présente avec le masque d'Hatshepsout du Musée de Berlin. Quelle que soit la relation de parenté de la fameuse reine et de Thoutmès III, nous savons suffisamment qu'ils appartiennent à la même famille pour être frappé de la ressemblance de ces deux sculptures. La même expression, mais avec les joues peut-être un peu plus pleines, se retrouve dans une autre statue du Caire, montrant Thoutmès III agenouillé et tenant entre les mains deux vases (n° 42055). Une des statues de Karnak (n° 42054) apporte déjà une modification importante. Le masque est plus rond et se rapproche davantage de celui de Thoutmès Ier. La statue complète de Karnak, qui est la plus belle de la série, est bien différente des premières (Art, pl. 63 et 158); elle fait si peu songer à la figure d'Hatshepsout, que Legrain, dans sa publication, parle de son style « sec et nerveux, qui ne rappelle en rien les autres monuments de cette époque. Pour un peu, ajoute-t-il, on penserait que cette statue fut usurpée par Thoutmès III. Le texte en tout cas est absolument net comme gravure et ne surcharge aucun texte antérieur. La tête est admirable, surtout de profil, mais ne présente que de vagues rapports de ressemblance avec les traits classiques de Thoutmès III ». Il est regrettable que Legrain ne dise pas avec précision ce qu'il appelle les traits classiques de Thoutmès III. Est-ce peut-être la très belle statue de Turin, dont le visage rond et plein s'éloigne encore davantage du type d'Hatshepsout ?

Si l'on cherchait à sortir de cette difficulté par la comparaison avec les bas-reliefs, on serait vraiment déçu. Que l'on regarde par exemple le profil royal, très beau en soi, d'un relief de Deir-el-Bahari publié par Carter, et qu'on le compare au profil de la belle statue de Karnak. Le grand nez charnu de celle-ci n'a rien de commun avec le nez fin du relief du temple. Et cependant il y a

sur les deux un détail assez particulier qui mérite d'être noté. La statue de Karnak et le relief de Deir-el-Bahari marquent la saillie formée par la pomme d'Adam d'une manière plus nette qu'on ne le remarque d'habitude.

Trois statues d'Aménophis II, une à Turin et deux au Caire, ne sont pas trop différentes l'une de l'autre : elles ont même un air de famille avec Hatshepsout et la première des statues de Thoutmès III; par contre la cachette de Karnak a donné encore un autre Aménophis II, entièrement différent.

Passons maintenant à Aménophis III. Dans le groupe colossal où il est assis à côté de la reine Tii, la tête royale présente un type qui la rapproche de la série des œuvres d'ancienne tradition. La face est ronde, pleine, avec sur les lèvres un sourire satisfait qui existait déjà sur des statues royales de l'Ancien Empire. C'est en prenant comme point de comparaison cette figure d'Aménophis III que l'on peut restituer à ce dernier roi au moins plusieurs des statues placées dans la cour de Ramsès II, à Louksor, et sur lesquelles le grand roi de la XIXe dynastie a gravé ses inscriptions. L'analogie des masques est frappante. De plus, on constatera que Ramsès II a gravé son cartouche sur le pagne de l'une des statues, à une place où on ne le trouve jamais dans une statue originale. Sur le côté d'un des colosses une charmante figure de détail représente une reine. L'inscription, profondément gravée à côté, l'identifie à la femme de Ramsès II ; or cette inscription est manifestement une surcharge, car les deux derniers hiéroglyphes, restes de l'inscription antérieure, sont moins profondément gravés que ceux de l'époque de Ramsès II. N'est-il pas d'ailleurs vraisemblable qu'Aménophis III, en construisant son temple, ait fait sculpter les statues habituelles de la façade ? Ramsès II les aura plus tard tout simplement confisquées à son profit.

Le British Museum expose un torse d'Aménophis III, dont la figure est loin d'être identique à celle du colosse du Musée du Caire ; il possède aussi le masque d'une grande tête du même roi, dont le type s'écarte encore davantage du précédent, mais où l'on constate un amincissement du bas de la figure, un aplatissement des joues et une tendance à avancer le menton. Enfin une statue de Karnak, en pierre blanche, de 28 centimètres de hauteur, nous montre un Aménophis III complètement différent. L'ovale

de la figure est beaucoup plus allongé, les yeux ont une tendance à se relever vers l'oreille et la volonté d'enjoliver le modèle paraît évidente.

Nous nous occuperons particulièrement des sculptures d'Aménophis IV dans la leçon suivante, mais il est indispensable de regarder dès maintenant l'une d'elles : la statue du Musée du Louvre (Art, pl. 64). Elle est d'une conception toute particulière, qui la distingue des statues royales égyptiennes examinées jusqu'à présent ; la statue d'Amenemhat III trouvée à Haouara seule produit une impression analogue (Art. pl. 36). La face est fine et élégante ; l'ovale, plus allongé que partout ailleurs, a une tendance à se terminer en pointe. La tête, petite, est posée sur un cou allongé et elle s'incline légèrement en arrière, en faisant saillir le menton. Que l'on compare ce masque avec celui de la grande statue d'Aménophis III. Qui pourrait croire qu'il s'agit d'un père et de son fils ? Il y a là, manifestement, un tournant dans la conception esthétique des artistes égyptiens. Ils ont voulu faire du nouveau et nous verrons d'ailleurs qu'ils ont réussi à produire des œuvres d'une originalité marquante, qui tranchent nettement sur tout le reste de la production égyptienne. Ce que nous remarquons pour le visage est vrai aussi pour la manière dont on a reproduit les formes du corps. On abandonne la construction massive adoptée, à peu près sans interruption, depuis les premières dynasties, au détriment de la réalité personnelle des corps. Autant Aménophis III a une charpente épaisse et solide, autant les membres de son fils apparaissent fins et même délicats. On a remarqué depuis longtemps ce que cette statue avait d'efféminé et de maladif. Mais nous reviendrons sur ce point. Lorsque la révolution religieuse et artistique d'Aménophis IV aura pris fin, les sculpteurs égyptiens, tout en revenant aux formes traditionnelles, ne pourront pas oublier d'un coup ce qu'ils avaient appris à l'école de Tell-el-Amarna.

Une preuve excellente nous en est fournie par la belle statue de Toutankhamon, découverte à Karnak (Art, pl. 65). L'attitude n'est pas nouvelle, le roi étant représenté debout, en marche, les mains posées à plat sur les extrémités de son pagne triangulaire, mais on est charmé par la grâce et l'élégance qui se dégagent de l'œuvre. La figure fine, d'un ovale fort allongé, donne suffisam-

ment l'impression de langueur pour que l'on ait pu parler de l'étiolement d'une race royale qui finit dans la consomption. Pour ma part, je ne crois pas qu'il faille aller si loin et retrouver dans l'esprit des sculpteurs des préoccupations de physiologistes ou de médecins. Il y a dans la manière de rendre la figure humaine un parti pris formel d'adoucir les traits, une volonté d'embellir le modèle suivant une représentation idéale de la beauté humaine. Plusieurs statues d'Horemheb, successeur de Toutankhamon, se ressentent de ces mêmes tendances ; telle la statuette en bois pétrifié (Art, pl. 159) ; mais c'est surtout dans la tête de canope trouvée dans le tombeau même du roi que l'analogie de facture avec les œuvres d'Aménophis IV est frappante.

Cependant certains sculpteurs de l'époque d'Horemheb réagissaient déjà plus énergiquement, et dans l'admirable groupe d'Amon et d'Horemheb, au Musée de Turin, la figure du roi se rapproche davantage des types traditionnels du début de la XVIIIe dynastie.

Il y a donc un style qui caractérise les productions de la sculpture à la fin de la XVIIIe dynastie, et cette manière est suffisamment reconnaissable pour qu'on n'hésite pas à ranger dans cette période une série d'œuvres qui se présentent sans inscriptions ; ainsi une triade du Musée du Caire, où un roi est assis entre Amon et une déesse. La jolie tête connue depuis le temps de Mariette, et qui faisait partie d'une statue représentant un roi tenant un pieu surmonté d'une tête de bélier, se rattache manifestement, comme les précédentes, à la fin de la XVIIIe dynastie et l'on peut hésiter entre Toutankhamon et Horemheb. Il paraît peu douteux également qu'il faille fixer vers cette même date le torse trouvé par Petrie près du Ramesseum et qui porte sur les deux épaules, en surcharge, le nom de Merenptah (Art, pl. 161).

On a donné généralement aux figures des dieux la physionomie du roi contemporain ; voilà pourquoi on peut suivre dans la série des statues divines les transformations signalées pour les statues royales. Un regard jeté sur la tête d'un Amon de l'époque de Toutankhamon, dans le temple de Karnak ou sur le Khonsou trouvé dans le petit temple à Karnak, suffiront à prouver la vérité de cette assertion (Art, pl. 165).

A la XIXe dynastie, l'art est à peu près entièrement revenu aux anciennes traditions, bien que la belle statue de Ramsès II,

du Musée de Turin, montre encore manifestement quelque chose de l'influence d'el-Amarna (Art. pl. 160 et 66). Cette statue, célèbre à bon droit, montre le roi assis sur un siège, sur les côtés duquel sont sculptées une petite image de la reine et celle d'un prince. Le corps du roi est modelé avec souplesse, rappelant dans une certaine mesure les rondeurs de la statue d'Aménophis IV, au Louvre. L'ovale de la figure est assez allongé mais ne présente plus l'amaigrissement caractéristique des œuvres précédentes. Il est intéressant de remarquer que Legrain a trouvé dans la cachette de Karnak les restes d'une figurine qui pourrait passer pour la maquette de la statue de Turin.

On connaît de très nombreuses statues de Ramsès II, mais on sait aussi que Ramsès II a été un usurpateur de premier ordre et que bien des œuvres qui portent son nom doivent appartenir à ses prédécesseurs, peut-être même fort lointains. Les colosses d'Aménophis III en ont fourni la preuve. Une étude critique de toutes les statues attribuées à Ramsès II serait assurément très intéressante, mais pour le moment les éléments en sont encore beaucoup trop dispersés. Est-ce bien Ramsès II qui est représenté dans un des colosses de Mitrahiné ? Si on le compare avec la statue de Turin, les différences sont fort grandes ; elles le sont tout autant si l'on compare ce colosse et la statue de Turin aux grandes statues du spéos d'Ibsamboul, qui donnent encore à Ramsès II une autre physionomie.

Les statues de rois de la XIXe et de la XXe dynastie ne présentent rien qui soit particulièrement important à noter. Nous avons cité une statue colossale de Ramsès III devant un de ses temples à Karnak : on peut mentionner une grande statue de Séti II au Louvre. Nous avons cité une statue en faïence, de Ramsès IV, deux statues de Ramsès VI, dont un groupe.

La réponse précise à la question posée au sujet du style des statues royales du Nouvel Empire pourrait se formuler maintenant en une sorte de règle : les statues royales qui, au début de la XVIIIe dynastie, sont entièrement faites dans les traditions des époques anciennes, se transforment, suivant une tendance à l'idéalisation, dont les premiers symptômes remontent à Thoutmès III, s'accentuent sous Aménophis III, pour atteindre leur point culminant, mais parfois avec une exagération évidente,

sous le règne d'Aménophis IV. Une réaction favorable réussit à déterminer, sous les successeurs d'Aménophis IV, une manière fine et élégante qui constitue l'apogée de la stylisation idéalisante dans l'art égyptien. Dès le début de la XIXe dynastie, les vieilles traditions reprennent nettement le dessus et l'art égyptien, comme fatigué de l'effort qu'il vient de faire, retombe dans l'inertie et la banalité.

CHAPITRE XXVIII

LES STATUES D'AMÉNOPHIS IV

On connaît, pour l'époque du Nouvel Empire, quelques scènes relatives au travail des sculpteurs. Ainsi, dans le tombeau de Rekhmara, gouverneur de Thèbes sous Thoutmès III, parmi les tableaux figurant l'activité du gouverneur, on le voit surveiller les sculpteurs. Ceux-ci sont occupés à plusieurs pièces : à gauche, c'est un colosse assis ; à droite, un colosse debout ; au centre, un sphinx et une table d'offrandes. Les ouvriers sculptent, polissent, tracent au moyen de la peinture le projet d'inscription sur l'un des colosses ; ils sont perchés sur de légers échafaudages à plusieurs étages. Dans les carrières d'Assouan se trouvent les restes d'un grand bas-relief, consacré à la commémoration de deux sculpteurs : Men et son fils Bek. Dans la partie de droite, Bek fait une offrande à une statue du pharaon Aménophis III. Dans la partie de gauche, son fils était figuré faisant, à son tour, une offrande devant une autre statue qui a été intentionnellement effacée. Au-dessus de cette dernière planait le disque solaire, avec les rayons terminés par les mains, caractéristique des monuments d'Aménophis IV. La statue de gauche représentait sans aucun doute Aménophis IV et, par conséquent, les deux sculpteurs vivaient vraisemblablement sous les règnes d'Aménophis III et d'Aménophis IV. Bek est ainsi un des hommes auxquels on peut rattacher le mouvement artistique du règne d'Aménophis IV. L'inscription gravée au-dessus de sa figure dit — et la chose mérite d'être signalée — qu'il est « le chef sculpteur, que sa majesté elle-même a instruit, chargé des grands et puissants monuments du roi dans le temple d'Aten, à Tell-el-Amarna ».

Un autre artiste de cette époque est figuré à Tell-el-Amarna même, dans le tombeau de Houia, intendant de la reine-mère Tii. On y voit une représentation de l'atelier du chef sculpteur Iouti. Au centre de la salle se trouve une statuette de la princesse Baketaten. Le maître est assis : il tient en main une palette et

semble toucher avec son pinceau le visage de la princesse. Derrière la statue, un sculpteur est debout, le dos incliné et les bras tombant en avant. On serait volontiers disposé à croire qu'il s'agit de l'ouvrier occupé à parfaire la statue et auquel le chef donne des instructions. Sur le côté, on voit d'autres ouvriers en train de sculpter une tête et un pied de meuble, et ce dernier détail est certainement digne d'être remarqué, car il nous montre que les statues se fabriquaient dans le même atelier que le mobilier. Les bas-reliefs de l'Ancien Empire nous l'avaient appris déjà.

Le hasard des fouilles, exécutées dans les dernières années à Tell-el-Amarna, a fait découvrir les restes de deux ateliers de sculpteurs. L'un d'entre eux est d'une importance exceptionnelle par le nombre et la qualité des pièces qui y ont été retrouvées. Le nom du sculpteur, Thoutmès, est surprenant, car il contient le nom du dieu Thot, et cependant une des caractéristiques de la réforme d'Aménophis IV a été précisément d'exclure les noms de toutes les anciennes divinités au bénéfice de Ra-Harmakhis, incorporé dans le disque solaire Aten. On n'a malheureusement encore, sur l'atelier de Thoutmès, que des rapports provisoires et il serait téméraire de vouloir traiter la question avant l'apparition de la publication définitive. Ce qui suit doit être considéré comme une sorte de vue générale préliminaire, dont bien des détails courent la chance d'être modifiés dans la suite.

Les sculpteurs ne semblent pas avoir employé la terre à modeler. Ils se servaient d'une sorte de résine comparable au bdellium, qui ne pouvait s'employer qu'après avoir été amollie par la chaleur, à moins qu'on l'ait travaillée avec des outils chauffés.

Les moulages en plâtre jouaient certainement un rôle important, qu'il s'agisse de moulages pris sur nature ou sur les ébauches modelées en résine. Le plâtre encore mou se prêtait à des corrections et, en tout cas, la matière était assez tendre pour être travaillée sans difficulté. Nous savons, par une empreinte trouvée à Saqqara dans le temple de la pyramide de Teti, que les Egyptiens de l'Ancien Empire s'entendaient à prendre des moulages sur nature. On pourrait croire que ces moules servaient alors à exécuter certains masques en plâtre, directement posés sur la momie, comme Borchardt en a signalé récemment des exemples. Cette technique avait fait ses preuves depuis de longs siècles

au moment où nous en constatons l'emploi courant dans l'atelier de Tell-el-Amarna. On n'y a pas découvert de masques que l'on puisse considérer comme moulés sur nature. Tous sont déjà fortement travaillés et s'écartent plus ou moins du modèle vivant. L'un d'entre eux offre un masque extrêmement vivant qui, sans aucun doute, serrait la nature d'aussi près que possible. Rien dans cette figure n'est spécialement égyptien et ce masque mis sous les yeux de connaisseurs n'évoquerait aucun souvenir d'art égyptien et encore moins de l'art de la XVIIIe dynastie. Ne serait-on pas tenté de le comparer plutôt aux masques réalistes en plâtre, trouvés sur les momies de l'époque romaine et dans lesquels on a cherché à retrouver, non sans raison semble-t-il, l'influence de l'art classique ? Sur un second masque, le personnage porte une perruque à petites boucles, dont le caractère est bien égyptien, et dans ce cas nous nous retrouvons sur un terrain plus familier. Cependant les traits du visage sont rendus avec une fermeté qui contraste singulièrement avec l'art idéalisant de la XVIIIe dynastie. On serait plutôt porté à y reconnaître une œuvre d'une époque plus ancienne, soit de l'Ancien, soit du Moyen Empire.

Mais l'atelier de Thoutmès s'occupait surtout à reproduire les images royales et il nous a conservé une série de documents précieux pour l'iconographie de la famille d'Aménophis IV. Examinons d'abord un masque du roi : on lui a donné une tête tout à fait anormale, laide et très maigre, au front fuyant, au menton aminci, pointant en avant, au cou également décharné. Au premier moment, on a l'impression d'un visage âgé ; mais cependant en y regardant de plus près, on y relève une expression de jeunesse, mais d'une jeunesse maladive et quelque peu dégénérée. Les yeux, petits, ouverts en amandes, aux paupières à ourlets, augmentent encore cette impression. En prenant le masque de profil on est surtout frappé par la disposition générale du visage par rapport au cou. Le cou se penche en avant, la tête est inclinée en arrière, relevant le menton et effaçant le front à peu près autant que semble le permettre le jeu des vertèbres cervicales. Si on compare maintenant cette tête avec celle d'un buste trouvé en même temps, malgré quelques différences on perçoit facilement le rapport de filiation qui existe entre elles. Seulement dans le buste, que

l'on doit peut-être considérer comme une œuvre achevée, on a adouci et embelli tout ce que l'étude préparatoire offrait de rude et de laid. Le masque serait une phase intermédiaire entre la nature et la stylisation de l'œuvre d'art. Par malheur, le buste mutilé a perdu beaucoup de la finesse et de la perfection du travail ; mais il se fait qu'on en possède, depuis quelques années déjà, une seconde épreuve, sortie manifestement du même atelier. C'est le buste célèbre d'Aménophis IV du Musée du Louvre. Il suffit de les rapprocher pour constater l'identité absolue de forme et de facture. L'altération de la surface du visage sur le buste du Louvre n'a pas réussi à lui dérober sa splendeur. Le caractère allongé de la figure est encore accentué par la grande et volumineuse coiffure qui surmonte le masque fin et pointu. Cet exemple est exceptionnel : voilà en effet une œuvre dont on connaît deux épreuves, dont on désigne l'atelier d'où elle est sortie et dont on peut citer le nom de l'auteur.

L'aspect particulier donné à la figure du roi, et qui rompt avec toutes les traditions connues dans l'art égyptien jusqu'à ce moment, doit avoir une explication : elle nous échappe malheureusement et nous en sommes réduits à des hypothèses. Pour essayer de résoudre la difficulté, il est utile de comparer les statues précédentes avec des bas-reliefs représentant le même souverain.

Quelques notes historiques sont nécessaires : Quand Aménophis III mourut, il laissait plusieurs filles et seulement un fils, qui n'avait pas plus de onze ans. Dans les premiers monuments du règne, à Thèbes, on représenta l'enfant à la manière traditionnelle et comme un adulte. Quelques monuments, par exemple au tombeau de Ramose, en fournissent la preuve. Rapidement se dessine un mouvement en faveur du culte du dieu Aten, auquel on construit un temple à Thèbes même. Des blocs de pierre provenant de ce temple ont été trouvés réemployés dans les pylones d'Horemheb, au temple de Karnak, et parmi eux des fragments de bas-reliefs. On notera particulièrement un sphinx, qui donne au roi une physionomie si étrange que l'on a parfois risqué le mot de caricature. Le front part correctement, mais le nez fait avec le front un angle marqué, qui projette en avant toute la partie inférieure du visage et donne à celle-ci un contour presque carré, rappelant un mufle d'animal. Le menton est pointu et maigre

à l'extrême. Les caractères qui nous ont frappés dans les bustes se retrouvent encore exagérés. Un modèle au Musée de Bruxelles se rapproche beaucoup de ce type que l'on signale également dans plusieurs bas-reliefs des tombes de Tell-el-Amarna (Art, pl. 71). Voyez par exemple une scène du tombeau de Api, où le roi et la reine présentent au dieu des pièces d'orfèvrerie. Les cous du roi et de la reine sont d'une extrême maigreur et les masques sont tous deux déformés suivant un même principe, mais avec plus de discrétion pour la reine. Le comble de la laideur est réalisé par deux bas-reliefs du Musée du Caire, où les époux offrent, dans tout leur corps, des exagérations de maigreur et de rondeur, qui font de leur silhouette quelque chose de grotesque, de repoussant. Les deux fillettes qui accompagnent leurs parents n'ont pas été épargnées davantage par le dessinateur.

A cette même école étrange se rapportent plusieurs tableaux de famille du Musée du Caire et du Musée de Berlin. Examinons pour le moment le type des figures : la physionomie de la reine est moins déformée que celle du roi ; les têtes des fillettes s'allongent à l'arrière d'une manière absolument anormale, qui leur donne des crânes comme la tératologie seule pourrait en signaler. Cet allongement du crâne, où d'aucuns ont voulu voir des déformations, n'est-il pas dû, peut-être, à la présence d'une coiffure dont la ligne de séparation n'était indiquée qu'en peinture ? La reine, dans le joli bas-relief de Berlin, a, elle aussi, la tête allongée et on voit clairement ici que toute la partie postérieure n'est qu'une coiffure, sur le devant de laquelle sont fixés deux serpents. On notera également que, dans plusieurs cas, c'est à la partie postérieure du crâne qu'est attachée une grosse boucle de chevelure, reconnue depuis longtemps comme une boucle postiche. Enfin si la reine avait le crâne allongé, comme on le voudrait, il lui serait impossible de mettre plusieurs des coiffures habituelles, comme celle qu'on lui voit sur le tableau de famille du Musée du Caire.

A quel moment du règne d'Aménophis IV ces exagérations bizarres ont-elles apparu ? Devons-nous y voir l'aboutissement lamentable d'un mouvement qui aurait pu être fécond, mais qui est tombé dans l'outrance ? N'est-il pas permis au contraire de croire que, par réaction contre les usages habituels, le roi novateur ait recherché des modes nouvelles et que dans la suite on soit

revenu peu à peu à plus de mesure ? Cette seconde interprétation paraît préférable. En effet, nous venons de voir que, déjà dans les bas-reliefs thébains, on avait donné au roi la plus laide figure qui se puisse imaginer. Or c'est en l'an 4 de son règne que le jeune roi de quinze ans transporte sa capitale à Tell-el-Amarna. Est-il admissible qu'un enfant de cet âge ait eu une physionomie assez décharnée et vieillotte pour avoir donné prétexte à ces reliefs étranges? Nul n'émettra cependant la prétention de reporter le temple d'Aten à Thèbes à une époque beaucoup plus tardive du règne. En effet, d'autres monuments, de date incontestable, montrent des figures identiques. On possède dans la région de Tell-el-Amarna une série de stèles-frontières, dont il a été question dans une leçon précédente et dont les inscriptions sont d'une précision parfaite. Le quatrième jour du huitième mois de l'an 4, Aménophis IV fait une cérémonie de dédicace de trois stèles-frontières. Le roi déclare qu'il a fondé sa nouvelle ville par ordre du dieu. Il jure de ne pas la déplacer des limites fixées, signale les constructions qu'il y fait faire : temples, palais et tombes. Une seule de ses filles est citée, Meritaten. Sur une des stèles on a inséré sur le bord, par conséquent après coup, la figure de la seconde fille Maketaten, probablement l'an 5. L'an 6 le roi renouvelle son serment et fixe les limites du domaine vers le désert. Il définit avec plus de précision les frontières et jure de ne pas les dépasser. Le texte mentionne ici les deux princesses Meritaten et Maketaten. L'an 8 le roi renouvelle encore une fois son serment, visite à nouveau quelques-unes des stèles et y fait mentionner le renouvellement du serment. Sur les statues qui se trouvent à côté de deux stèles on a ajouté les figures de la troisième fille, Ankhesenpaaten. Ces documents révèlent clairement la date des agrandissements de la famille royale et il n'est point douteux que les stèles que nous possédons datent réellement de l'année indiquée dans l'inscription. Nous pouvons suivre les étapes de leur achèvement par l'insertion faite, après coup, des enfants nés depuis la date du texte principal. Or, en publiant les stèles, Davies, l'éditeur attentif de toutes les tombes de Tell-el-Amarna, dit que dans les tableaux de la partie supérieure les corps sont de la forme la plus déformée et que les figures ont les contours les plus repoussants, bien que ces monuments datent

des premières années du règne. Il est donc formellement acquis que les exagérations apparaissent tout d'un coup et ne sont nullement le résultat d'un développement progressif.

Si nous avons ainsi déterminé le moment où la déformation s'est produite, il faudrait encore en découvrir la raison. Aucune des explications données n'est complètement satisfaisante et il suffira de citer ici, à titre de pure hypothèse, celle que présente Bénédite : « Pour ce qui est de l'enlaidissement intentionnel, Wiedemann ne me paraît pas s'égarer quand il y cherche un motif religieux. Akhounaton a voulu jusqu'au bout prendre le contre-pied des coutumes thébaines. Ses prédécesseurs se faisaient embellir et transfigurer en dieux ; Akhounaton, au contraire, exalte son dieu à ses dépens. Non content de répudier tous les accessoires d'apothéose, diadèmes et sceptres divins, signe de vie en rapport avec le faste royal de la ville d'Amon, il pousse, dans un accès de fanatisme religieux, l'humilité jusqu'à s'amoindrir et s'enlaidir. En cela, il n'agit pas autrement que ces extatiques des religions orientales chez qui le délire religieux prend les formes les plus étranges, ou plutôt sa manière à lui est très anodine en comparaison des pratiques véritablement barbares des autres religions et son caractère en reste purement moral et plus près du piétisme judéo-chrétien. Le sentiment d'exaltation qui domine dans les hymnes solaires légitime parfaitement cette supposition ».

Certaines œuvres qui pourraient dater de la fin du règne montrent un retour à plus de mesure et de calme ; mais auparavant revenons à l'atelier de Thoutmès et poursuivons l'examen de ses œuvres. Outre le roi, on y a trouvé des sculptures de la famille royale: d'abord la reine, dont on a, en premier lieu, deux représentations, dont la première est à l'état d'ébauche. Les formes viennent à peine de se dégager : dans l'une l'oreille est encore pleine, dans l'autre elle est presque achevée. Ces deux exemples semblent provenir de statues faites de plusieurs morceaux s'emboîtant les uns dans les autres. Peut-être aussi ne sont-ils simplement que des modèles qui pouvaient être fixés alternativement sur des corps différents et recevoir à volonté les multiples coiffures des souverains d'Egypte.

On n'hésitera pas non plus à reconnaître la reine dans deux têtes dont l'une est sans coiffure et dont l'autre est surmontée d'une

couronne. Elles se rattachent probablement à une seule et même œuvre. La première, sans coiffure, n'a pas été au goût du maître sculpteur qui, avec son pinceau, a mis des traits de couleur sur certaines parties à modifier. C'est ce que faisait probablement tout à l'heure Iouti dans son atelier. La seconde est corrigée et ne laisse plus rien à désirer.

On peut hésiter à retrouver encore la reine dans l'admirable morceau du Musée de Berlin. C'est bien l'œuvre la plus fine, la plus élégante et la plus surprenante que l'art égyptien du Nouvel Empire ait laissée. D'aucuns ont voulu y reconnaître le roi, mais cela paraît vraiment difficile à admettre; tout au plus pourrait-on se demander si ce n'est pas un des successeurs immédiats d'Aménophis IV. Mais n'est-il pas plus vraisemblable d'y voir un portrait, encore plus stylisé que les précédents, de la reine Nefertiti ? On serait tenté de le mettre sur le même rang que les bustes du roi et de trouver que ces têtes participent toutes trois des mêmes qualités de finesse et de mesure dans la manière de suivre la mode particulière d'El-Amarna. Le mieux est d'attendre l'édition complète de ces précieux documents qui, sans aucun doute, nous apportera de nouveaux éléments d'appréciation.

C'est une tout autre physionomie que présente une statuette de reine, dans laquelle on voudrait reconnaître Tii, la mère d'Aménophis IV. Le crâne est chargé d'une coiffure dont le bord est nettement tracé. Cette ligne de délimitation du front nous aidera à corriger peut-être l'étrangeté des crânes des princesses. Celles-ci étaient d'ailleurs encore des bébés en bas âge, bien que le sculpteur en ait fait des jeunes filles, comme sur la plupart des bas-reliefs, et il serait difficile de déterminer avec précision à quelle princesse se rattache chacune des sculptures découvertes.

Un curieux groupe, mais qui n'est qu'ébauché, nous montre une sculpture d'un genre assez inattendu. Sur les bas-reliefs, il est vrai, on voit souvent Aménophis IV jouant avec ses fillettes, mais on ne s'attendait pas à ce que les sculpteurs se soient essayés à traduire le même thème en ronde bosse. Cependant le Musée du Caire possède maintenant ce joli groupe où l'on voit le roi, en bon père de famille, tenant sur ses genoux une de ses filles qu'il embrasse tendrement. On regrette vraiment que cette œuvre charmante n'ait pas été achevée.

Enfin l'atelier de Tell-el-Amarna a fourni des modèles remarquables de membres détachés. Il suffira de citer des pieds et des mains d'une exécution supérieure.

Passons maintenant à quelques autres sculptures qui représentent Aménophis IV et les membres de sa famille. La collection Petrie à Londres comprend un groupe décapité du roi et de la reine, debout, en marche, se tenant par la main, et accompagnés d'une de leurs fillettes (Recueil, pl. 75). On constatera déjà sur ce groupe combien les formes anatomiques du roi sont efféminées, les seins accentués comme ceux d'une femme. Les statues qui se trouvent de part et d'autre des stèles montrent des groupes du même genre. D'autres, des plus curieux, figurent le roi et la reine dans le geste de l'adoration : leurs bras étendus en avant reposent sur un épais soutien de pierre, qui s'amincit en descendant. Cette espèce de cloison est ornée de figures des princesses. On remarquera l'excellent modelé des formes de la reine, qui est de loin supérieur à tout ce que l'art égyptien a produit, exception faite peut-être pour le petit fragment de la collection Petrie à Londres, un torse de fillette, fragment détaché probablement d'un groupe et qui est certainement l'égal des productions de l'art grec (Recueil, pl. 76). Un célèbre archéologue classique ne pouvait s'empêcher de dire en le voyant : « C'est de l'art grec avant la lettre ».

Le Musée de Berlin possède depuis longtemps déjà une merveilleuse petite tête d'enfant, dont l'expression mutine a été rendue d'une manière charmante (Art, pl. 163). Il est vrai que, vue de profil, la forme allongée du crâne rompt un peu le charme qu'on éprouve.

Les fouilles récentes de Tell-el-Amarna ont enrichi le Musée du Caire d'une jolie statuette de roi debout, présentant une table d'offrandes. La tête n'offre plus autant d'exagération dans le rendu de ses différentes parties : elle s'éloigne nettement de la laideur des bas-reliefs, mais sans avoir atteint néanmoins la finesse des bustes.

Revenons à présent à la statue du Louvre que nous avions citée en étudiant le développement de la sculpture pendant la XVIIIe dynastie (Art, pl. 64). Elle faisait partie d'un groupe du roi, assis à côté de la reine. De la figure féminine il ne reste plus que l'extrémité du bras et la main appuyée sur le dos du mari.

24

Le roi a la figure plus remplie qu'on ne le voit sur les bustes, avec lesquels elle présente le plus d'analogie. C'est ce qui fait croire que l'œuvre est d'une date plus tardive. En effet, Flinders Petrie, lors de ses fouilles à Tell-el-Amarna, a trouvé un masque en plâtre qui, selon lui, aurait servi de modèle pour les statuettes funéraires d'Aménophis IV. Grande est la différence entre ce masque de plâtre et la tête royale examinée en premier lieu. C'est cependant le même homme, mais l'expression de jeunesse était davantage marquée dans le premier masque. Au moment de sa mort, Aménophis IV n'avait pas beaucoup plus de trente ans, ce qui cadre mieux avec les traits du dernier masque. On n'a pas publié de bonnes reproductions de têtes des statuettes funéraires du roi. Sur l'une d'elles, le masque est plus plein que sur la plupart des œuvres précédentes, exception faite du masque Petrie.

La collection J. Simon, à Berlin, possède une remarquable petite tête en bois dans laquelle Borchardt veut reconnaître la mère d'Aménophis IV, Tii. Mais si nous comparons cette tête avec celle du groupe colossal de Medinet-Habou, exécuté sous le règne d'Aménophis III, et aussi avec celle du joli relief du Musée de Bruxelles, nous aurons quelque peine à retrouver dans la tête Simon, la même personne. On lui a fait un visage qui, surtout de profil, rappelle immédiatement le sphinx d'Aménophis IV dans toute sa laideur audacieuse. Toutefois, la tête regardée de trois quarts, les défauts s'effacent et l'impression d'art devient plus puissante : Borchardt a raison de la considérer comme une des œuvres les plus remarquables de la sculpture de Tell-el-Amarna. Il y a quelque ressemblance entre la tête Simon et la petite tête trouvée par Petrie au Sinaï, sur laquelle est gravé le nom de Tii. C'est également Tii, à la manière de Tell-el-Amarna, qui se retrouve dans les têtes des canopes trouvés à Thèbes avec les restes du mobilier funéraire de la reine. On semble cependant admettre plus souvent que ces canopes appartiendraient à Aménophis IV, mais on n'a jamais apporté un argument décisif à cet égard. Les quatre têtes, dont chacune forme le couvercle d'un vase, diffèrent assez bien entre elles. La plus belle est certainement plus féminine d'aspect que tous les portraits qui représentent indiscutablement le roi.

Il est tout à fait probable que c'est également du règne d'Aménophis IV que date une statuette acéphale d'Aménophis III, dont les formes générales et le vêtement détonnent étrangement parmi toutes les œuvres connues de ce roi. On a voulu y voir une statuette représentant le roi habillé à l'assyrienne, mais il est plus simple d'y trouver un portrait du père du roi, exécuté selon la mode efféminée d'el-Amarna.

CHAPITRE XXIX

STATUES DE REINES ET STATUES PRIVÉES

Statues de reines. — Nous avons déjà rencontré à plusieurs reprises des représentations de reines du Nouvel Empire, surtout dans des groupes.

Il nous reste à examiner quelques œuvres particulièrement intéressantes.

La première est une statuette du British Museum, représentant la reine Teti-Sheri de la XVIIe dynastie, mère du roi Ahmes Ier. C'est une œuvre très fine, où l'artiste a encadré le visage de la coiffure caractéristique des reines, constituée par la dépouille d'un vautour. Ici, elle est placée directement sur le crâne, tandis que souvent on la trouve posée sur la grande chevelure pendant en mèches sur la poitrine et dans le dos. Le contraste est assez grand si l'on passe de cette figurine à une statue en grès qui représente la reine Moutnefert, mère de Thoutmès II. L'ensemble est beaucoup plus lourd d'aspect, la figure ; malheureusement mutilée, est pleine et manque d'accent personnel. La matière, le grès, est peut-être cause, en partie, de cet aspect peu agréable. Par contre, la statue en granit d'Isis, mère de Thoutmès III, est plus fouillée, plus nerveuse, et cependant les deux statues sont à peu de chose près contemporaines. La reine Isis porte sur la tête un diadème auquel manquent deux hautes plumes, vraisemblablement en métal. Dans la main gauche, le sculpteur a placé un minuscule fouet ou chasse-mouches, qui au lieu de se détacher de la masse est collé contre les genoux. Ces statues de reines sont contemporaines de la première partie de la XVIIIe dynastie et, naturellement, rien dans le style ne permet de les séparer des statues de rois de la même époque. Quand nous avançons vers le règne d'Aménophis III le style s'affine. Je propose d'en trouver une preuve particulièrement typique dans une figure de détail

sculptée à l'avant du siège d'un des colosses de Louksor. Ainsi que nous l'avons vu précédemment, il y a de sérieuses raisons de penser que les colosses attribués à Ramsès II datent d'Aménophis III. S'il en est ainsi la figurine que l'on appelle généralement Nefert-Ari pourrait bien être Tii, la femme d'Aménophis III. La reine est représentée debout, la jambe légèrement avancée ; elle appuie sa main gauche relevée sur une des jambes du colosse, rappelant ainsi le geste assez gracieux que nous avons étudié sur les statues de l'Ancien Empire. Le corps est modelé d'une manière excellente sous la robe en étoffe légère et transparente qui laisse apercevoir toutes les formes. La tête est surmontée de la couronne des reines, cette fois complète avec tous ses accessoires de cornes, de disques et de plumes. Le visage est fin et doux et je crois ne pas me tromper en y retrouvant quelque chose des traits de la Tii de la petite tête Petrie, trouvée au Sinaï. A côté de la figure se trouve gravée, en caractères profondément enfoncés dans la pierre, une inscription au nom de la reine Nefert-Ari : mais, sous le cartouche, il reste deux signes d'une inscription plus ancienne. C'est là, nous l'avons dit déjà, une preuve flagrante que le colosse a été usurpé et l'examen de cette figure de reine confirme ce que nous croyions des colosses eux-mêmes. Ce déplacement dans la date de la jolie reine de Louksor, entraîne en même temps le déplacement du torse trouvé par Petrie sur la rive gauche du Nil et dans lequel on voulait reconnaître soit une épouse, soit une fille de Ramsès II (Art, pl. 67). L'analogie, au point de vue du style, est absolument indéniable entre les deux œuvres et nous attribuerons le torse de princesse vraisemblablement à la seconde moitié de la XVIIIe dynastie. C'est à la même date qu'on place aujourd'hui l'admirable tête du Musée du Caire, trouvée par Mariette à Karnak, et que les manuels appellent la reine Tii. Cette désignation, due à Mariette, et qui n'avait, semble-t-il, qu'une base « sentimentale », a été reconnue erronée, car au cours des fouilles, à Karnak, on a retrouvé plus tard des fragments du groupe dont la tête a été détachée : il s'agit d'une œuvre de l'époque d'Horemheb. De même que les dieux prenaient les traits du roi, les déesses étaient représentées sous les traits de la reine. La déesse de Karnak nous conserve ainsi les traits de Moutnedjem, femme d'Horemheb.

Citons enfin encore une dernière statue de reine, conservée au Musée du Vatican. D'après l'inscription ce serait Touaa, la mère de Ramsès II, mais cependant j'ai difficile à croire qu'il ne s'agisse pas d'une œuvre plus ancienne, voire même beaucoup plus ancienne, qui aurait été usurpée à l'époque de Ramsès II. Je ne trouve rien dans les traits du visage qui rappelle le style caractéristique du commencement de la XIXe dynastie. Le fouet que la reine tient en main s'incurve devant la poitrine et la partie mobile de l'instrument pend le long du bras.

Statues privées. — Les statues privées se rencontrent dans les temples et dans les tombes. On pourrait les diviser toutes, au point de vue de leurs formes, en deux catégories. Les unes sont momiformes et représentent le personnage enveloppé dans des bandelettes ; les autres se rattachent à la série des statues de doubles de l'Ancien Empire, représentant le mort sous l'aspect d'un être vivant.

Un exemple typique déterminera la première catégorie : tout au fond d'un tombeau de Thèbes, dans la dernière chambre, on voit se détacher de la montagne le mort et sa femme, le corps entièrement enveloppé dans une étoffe serrée d'où sortent les mains ; les têtes sont entièrement dégagées et elles s'encadrent dans une grande perruque qui, pour la femme, descend en longues mèches de chaque côté jusque sur la poitrine. Pourquoi ne rattacherait-on pas, à cette catégorie momiforme, ces curieuses statues-blocs que, au premier aspect, on prendrait pour une masse cubique d'où émerge une tête ? Et de fait, à y regarder de plus près, on voit sur la partie plane, devant la figure, deux mains, l'une à plat, l'autre tenant un emblème quelconque, puis on distingue la silhouette des épaules, les pieds vaguement dessinés, les genoux à la hauteur du menton et la forme du siège. On a dit parfois que ces statues représentaient le mort assis, les genoux relevés devant la poitrine dans une attitude familière à certaines races ou à certaines classes professionnelles. Mais les peintures et les reliefs des tombeaux ne représentent que bien rarement des gens assis de cette manière, en tout cas jamais de grands personnages. De plus, les premiers exemples de ces statues contractées remontent au Moyen Empire, où elles sont rares d'ailleurs, tandis qu'elles

deviennent fréquentes au Nouvel Empire et sont presque exclusivement à la mode aux époques suivantes. Or, au Moyen Empire, nous voyons également apparaître les statuettes représentant le mort comme un mort, c'est-à-dire complètement enveloppé dans des bandelettes. N'est-il pas possible de croire qu'il y a là un rappel de la vieille position contractée que l'on donnait aux morts aux temps primitifs ? On connaît encore des exemples de corps contractés jusqu'au Moyen Empire. Cette forme particulière présentait un avantage dont les Egyptiens ont tiré le meilleur parti possible. Sur le corps, de vastes espaces lisses se prêtaient au déroulement de multiples lignes d'inscriptions funéraires. Nous citerons des cas où la statue à peu près tout entière est ainsi recouverte de prières et de généalogies. Un bon exemple pour la XVIII[e] dynastie est la statue d'Ouser, gouverneur de Thèbes avant le règne de Thoutmès III, oncle du fameux vizir Rekhmara (Recueil, pl. 71). La figure est ronde et pleine, très soignée comme exécution, sans beaucoup de personnalité, rappelant la manière des colosses osiriaques de Thoutmès I[er], à Karnak. La perruque, très soigneusement détaillée, est composée de nombreuses mèches qui se terminent par de petites boucles en forme de tire-bouchons réunissant entre elles plusieurs mèches.

Un tombeau de Tell-el-Amarna donne un bon exemple de statue représentant les personnages comme des vivants : Ramès et sa femme sont assis l'un à côté de l'autre, comme tout à l'heure les deux figures de Thèbes, mais ici ils sont en costume civil, avec les détails très minutieusement indiqués. Il sera bon de remarquer à ce propos que les tombes de Tell-el-Amarna n'offrent pas de statues privées du style exagéré qui caractérise les portraits de la famille royale. Dans les tombes privées, on reste fidèle à ce qu'on pourrait appeler les pures traditions thébaines.

Un choix s'impose parmi les groupes nombreux du Nouvel Empire. Voici d'abord le Sennefer et sa femme Sennai provenant du temple de Karnak. La date de cette œuvre est connue, car Sennai a été la nourrice du roi Thoutmès IV ; elle vivait donc sous Aménophis II et au commencement du règne de Thoutmès IV. Le monument peut passer pour un bon exemple du style de la première moitié de la XVIII[e] dynastie. Les inscriptions ont révélé un détail qui mérite d'être signalé. On y lit que le groupe

a été exécuté par deux sculpteurs attachés au temple d'Amon et qui portaient le nom de Amenmes et Djed-khonsou. Legrain a signalé la grande analogie que présentait ce groupe et surtout la figure de la femme avec le groupe de Thoutmès IV et de sa mère Tiaa. Il faut en rapprocher également le groupe d'Ahmes et Baketre, de la collection Sabatier, à la Glyptothèque Ny-Carlsberg à Copenhague.

Le Musée du Caire possède deux fragments d'un très beau groupe de la première moitié de la XVIIIe dynastie, par malheur, affreusement mutilé. La tête de l'homme, malgré ses détériorations, se recommande par la perfection du travail. La perruque caractéristique est identique à celle du vizir Ouser.

Le groupe de Zai et Nai, du même Musée, date au contraire du commencement de la XIXe dynastie (Art, pl. 69). La tête de l'homme se ressent du courant artistique de la fin de la XVIIIe dynastie : c'est la même finesse, la même grâce un peu maniérée que dans les statues d'Horemheb, par exemple. Il semble, à comparer plusieurs figures de cette époque, que les sculpteurs soient arrivés à simplifier leur travail en adoptant une formule générale dont ils s'écarteront le moins possible. Ainsi semble-t-on rencontrer un phénomène opposé à celui qui nous a frappés sous l'Ancien Empire. A cette époque, en effet, les différentes statues d'un même personnage étaient parfois différentes l'une de l'autre, tandis que maintenant ce seront les statues de différents personnages qui seront quasi identiques. Les ateliers arrivaient donc à produire par douzaines des œuvres qui se recommandent toutes par les mêmes qualités et où l'on croirait trouver, si l'on se bornait à un examen sommaire, le même personnage représenté à de multiples épreuves. Comparez à la tête de Zai la jolie tête de prince du Musée de Bruxelles ou encore le Meri de Leyden. Dans le profil de la tête de Bruxelles on retrouve manifestement quelque chose de l'art d'Aménophis IV, à la façon dont le menton se projette en avant.

Le tombeau de Meri, dont les statues se trouvent à Leiden, a fourni plusieurs sculptures : c'est d'abord un groupe de Meri et de sa femme Maia, assis côte à côte ; ensuite les statues séparées de Meri et de sa femme. Celle-ci a une chevelure très abondante ; les mèches tombent de chaque côté de la figure et descendent à

peu près jusqu'au ventre. De plus, deux grosses mèches en boudins encadrent l'ovale du visage jusqu'à la naissance du cou. On retrouve le même détail de chevelure dans l'admirable torse de femme du Musée de Florence, qui, par sa beauté et sa noblesse d'expression, compte parmi les œuvres les plus remarquables de la sculpture égyptienne. Bien qu'aucune inscription ne vienne nous aider à le dater, il semble qu'il appartienne à la XIXe ou à la XXe dynastie. C'est vers la même date probablement que se place le groupe du prêtre de Ptah Ptahmai, au Musée de Berlin (Art, pl. 168). Le prêtre est assis entre deux femmes de sa famille qui le tiennent, l'une par l'épaule, l'autre par la taille. Les personnages se tiennent à quelque distance l'un de l'autre, de façon à insérer entre eux deux petites figures encore, d'un homme et d'une femme, qui sont posés debout contre la partie antérieure du siège. Le groupe est bon, mais l'exécution est loin d'atteindre la finesse de plusieurs des pièces que nous venons de voir. On remarquera que le prêtre apparaît ici la tête entièrement dégagée de toute espèce de perruque ; il est absolument rasé, comme le sont les statues plus récentes. Citons encore un fragment trouvé par Mond dans le déblaiement du tombeau de Menna, mais dont la date n'est pas fixée d'une manière précise (Art, pl. 167). On regrettera peut-être que le sculpteur ait donné à cette délicieuse figurine de femme des yeux démesurément grands qui lui enlèvent une partie de son charme.

Nous pouvons examiner à présent quelques statues et statuettes de scribes. Au temple de Karnak, au pied d'un colosse de Ramsès II, se trouvent quatre statues représentant chaque fois, en deux exemplaires, deux grands personnages de la XVIIIe dynastie: Paramessou et Amenhetep, fils de Hapi. Les deux statues, posées l'une à côté de l'autre, sont absolument identiques. Nous avons rencontré déjà de nombreux cas de cette curieuse habitude, sans pouvoir en donner une explication absolument concluante. Si le masque de Paramessou n'offre rien de particulièrement remarquable, il n'en est pas de même pour Amenhetep, fils de Hapi, dont on connaît de nombreuses statues. Ce personnage était ministre d'Aménophis III et, manifestement, dans la statue de Karnak qui nous occupe pour le moment, on relève dans l'expression de la figure les traces de la tendance artistique de l'époque

des Aménophis III et IV. Mais tout ce que l'on remarque de spécialement typique dans cette figure a été rendu avec une exagération manifeste dans une autre statue, représentant le même personnage et qui vient aussi de Karnak (Art, pl. 166). On serait tenté de croire que ces sculptures reproduisent le même homme, mais à deux époques assez éloignées de sa vie. Dans la première, Amenhetep est encore jeune, tandis que dans la seconde il paraît avoir atteint un âge avancé. Par manière de contraste avec la statue d'Amenhetep âgé, il est intéressant de considérer un scribe du Nouvel Empire, du Musée du Caire, à la face béate et placide. Si l'on comparait celui-ci avec les scribes de l'Ancien Empire oserait-on encore soutenir, comme on le fait souvent, que l'art égyptien est toujours resté identique à lui-même ?

Un certain nombre de figurines de scribes nous montrent ces derniers en relation avec le dieu des lettres, Thot, incorporé dans l'image du cynocéphale. La première manière de marquer la relation du dieu et du scribe rappelle le procédé des images divines. Le scribe est assis sur le sol en train d'écrire ou de lire. Un singe est perché sur ses épaules et sa tête apparaît au-dessus de la tête du scribe, tandis que ses pattes de devant se posent sur les deux côtés de la coiffure, comme les ailes du faucon protégeaient la coiffure de Khéphren. Nous avons rencontré des images du roi debout devant un animal sacré; de même, nous allons trouver le scribe occupé à travailler au pied de l'image divine. Ce thème a été révélé par trois petits groupes dont deux sont au Louvre et le troisième au Musée de Berlin. Le singe est gravement assis sur un socle et son adorateur, avec une conscience parfaite, s'acquitte de ses travaux sous la protection et avec l'assistance du dieu des lettres. Un des groupes du Louvre nous donne une variante intéressante dans l'attitude du scribe, qui, au lieu d'avoir les deux jambes repliées sous le corps, en relève une de manière à ce que le pied pose à plat sur le sol. Le livre, alors appuyé sur le genou relevé, descend en diagonale le long du vêtement tendu entre les deux genoux. Une pose analogue se retrouve, sans qu'on puisse la considérer comme particulièrement heureuse, dans une statue d'un personnage du nom de Hapi. C'est la même pose aussi qui est choisie, mais avec plus de raison d'être, dans une fort curieuse statue de Senenmout, un des principaux personnages

du commencement de la XVIIIe dynastie. C'est l'architecte de la reine Hatshepsout, qui construisit le temple de Deir-el-Bahari. Parmi ses très nombreuses fonctions il avait celle de « nourrice » de la jeune princesse Neferoura. Plusieurs statues de ce personnage ont été découvertes : la première nous le montre dans la pose qui vient d'être décrite, mais Senenmout tient dans les bras sa jeune pupille. « Ce groupe, dit Legrain, est un des plus curieux de l'art égyptien. Sa grâce et sa familiarité sont assez inattendues et montrent que parfois les sculpteurs savaient assouplir leur talent. La petite princesse est charmante et son doigt qui se pose sur le menton la fait ressembler à un petit Harpocrate. Senenmout est posé le plus commodément du monde et sa figure pleine de bonhomie montre toute la joie qu'il éprouve de tenir sur ses genoux, entre ses mains maladroites, la fille d'Hatshopsouitou ». On constatera que la petite fille a le crâne allongé des princesses d'Aménophis IV. Il serait hardi de parler d'une déformation cranienne et il est plus vraisemblable que, dans les deux cas, les enfants sont représentés avec une même coiffure qui serre étroitement le crâne et qui se projetait assez loin en arrière. Deux autres statues de Senenmout nous montrent le personnage sous la forme du paquet cubique. Une des statues est à Berlin, l'autre au Caire; dans les deux cas, on a voulu quand même affirmer la tutelle exercée sur la jeune princesse, dont la tête seule sort du bloc, exactement sous le menton de son protecteur. Citons encore une œuvre représentant Senenmout. Cette fois il est à genoux et il tient devant lui, entre ses mains, un emblème de la déesse Hathor. En réalité, comme nous avons eu l'occasion de le constater précédemment, il s'agit dans ce cas de la transposition, vaille que vaille, dans la pierre, du motif du personnage agenouillé, tenant la hampe surmontée par la tête de la déesse.

Ceci nous amène à la catégorie des statues d'offrandes. C'est la réplique parfaite des statues qui montrent le roi debout ou à genoux et présentant des statues de divinités, des vases, des tables d'offrandes ou diverses espèces d'insignes religieux. Voici d'abord Si-Roï à genoux, tenant à côté de lui au port d'arme, dirait-on, un pieu divin. Piaai semble verser sur un autel le contenu d'une table d'offrandes ; Pasérou tient entre les mains et les genoux une sorte d'autel que l'on pourrait considérer comme

un socle de statue. C'est à peu près le thème de Kennou et Ramsès-nekhtou offrant chacun une triade divine. Iponi présente de la même manière une statue de cynocéphale. Le prêtre, vêtu ici de la peau de panthère, nous apporte un nouvel exemple d'un crâne absolument rasé et, cette tête bien modelée, montre les sculpteurs s'engageant dans une voie qui leur fera produire des chefs-d'œuvre à l'époque saïte. Une statue au Musée de Leiden montre un personnage assis sur un siège et tenant entre les mains un groupe détachable de deux statues divines. On peut noter ici un détail amusant, rarement traduit par les sculpteurs, mais fréquent dans les peintures et les bas-reliefs. Au pied de la chaise, à l'endroit où dans les groupes de famille on trouve des figures d'enfants, on voit ici un singe apprivoisé servant à distraire son maître.

Certaines statues de femmes se rangent aussi dans la série des offrants. Une pièce dont la provenance m'est inconnue montre la dame debout, tenant à côté d'elle un pieu sacré surmonté d'une tête de déesse. Il semble bien, par l'inscription, qu'il s'agit d'une œuvre de l'époque de Ramsès II.

Figurines en bois. — Les statuettes de bois devaient être en nombre considérable, à en juger par la quantité énorme de débris que Legrain a trouvés à Karnak. Les musées peuvent en montrer quelques rares exemplaires, mais ils comptent certainement parmi ce que l'art égyptien a laissé de meilleur. On placera hors pair la dame Toui, du Musée du Louvre (Art, pl. 70) ; on regrette toutefois que le sculpteur n'ait pas détaché le bras droit tombant le long du corps. Le Louvre s'enorgueillit de posséder encore la dame Nai, et deux figures d'hommes, dont l'une appartient à la série des statues d'offrandes. Que l'on regarde ensuite une figurine d'homme du Musée du Caire, si dégagée d'allure, si vivante que l'on ne trouve à lui comparer que des œuvres de la sculpture japonaise. Comme on sent bien ici que le ciseau du sculpteur n'était retenu par rien et qu'il fouillait la matière au point de lui faire rendre toutes les vibrations de la chair vivante. Les plis de l'étoffe sont également indiqués avec beaucoup de bonheur, bien qu'avec un peu trop de régularité. A ce point de vue, on pourrait préférer peut-être la statuette du Musée de Bruxelles où le sculpteur a fait mourir d'une manière parfaite les plis de la partie antérieure du

pagne tendu sur la cuisse. Nous nous étonnions il y a un instant que dans la dame Toui le sculpteur n'ait pas dégagé davantage son œuvre. On pourrait croire que nous avons ici affaire à un procédé inverse de celui que nous avions noté aux époques anciennes. En effet, nous sommes partis de l'idée que les sculptures étaient conçues avant tout dans une matière assez souple, comme le bois ou le métal, pour pouvoir dégager hardiment tous les membres. Ce n'est que quand on traduisait les mêmes formes dans la pierre qu'il fallait nécessairement recourir au truc des tenons et des soutiens. Mais on peut parfaitement imaginer qu'à un moment donné on a fait en bois des diminutifs de statues de pierre, sans éprouver le besoin de modifier les formes. C'est ce qui explique par exemple que dans une statuette, fort belle d'ailleurs, du Musée de Leiden entre le bras et le corps on a laissé une masse de bois dont la présence n'a aucune raison d'être (Recueil, pl. 81). Pourquoi n'a-t-on pas dégagé le pieu que tient le personnage et laissé voir la lumière entre celui-ci et le corps ? C'est vraiment qu'on aura voulu faire en bois une réduction servile des grandes statues de pierre.

Au terme de l'étude des statues, on pourrait ajouter comme corollaire l'examen de ces pièces d'art industriel qui sont dignes d'être rattachées à la grande sculpture : les figurines porte-vases. Le thème général est l'esclave, homme ou femme, portant sur l'épaule ou la tête un vase à fard. Le Musée de Leiden en a trois exemplaires particulièrement intéressants. Pour l'un d'entre eux, l'artiste ne s'est pas soucié de répartir l'équilibre de chaque côté de la perpendiculaire. Une figurine d'ivoire ajoute un détail : un singe familier a bondi, en quelque sorte à l'assaut du vase, et s'accroche à l'un des bras de la porteuse. Le chef-d'œuvre de cette série est au Musée de Liverpool, représentant un vieil esclave supportant avec peine sur ses épaules décharnées le poids d'un vase énorme (Art, pl. 80). Voyez comme sa main droite relève la panse du vase de manière à soulager l'épaule, tandis que le bras gauche replié et le poing serré bandent tous les muscles pour donner le plus de résistance possible au dos. La jambe, elle aussi, a une ligne bien étudiée ; elle assure chaque pas avant d'en risquer un suivant. On a presque le sentiment que c'est à travers ces œuvres industrielles minuscules qu'il faut aller rechercher la capacité réelle

des sculpteurs égyptiens. Leur liberté d'allure et l'ingéniosité de leurs compositions s'y déployaient sans contrainte en dehors des lois obligatoires imposées aux colosses et aux œuvres solennelles des temples et des tombeaux. Dans la collection Petrie, à Londres, il y a encore une figurine de négresse se rattachant à la même série d'objets et, cette fois encore, le morceau est une véritable merveille (Recueil, pl. 68). Ce n'est qu'une enfant dont le corps est rendu avec toute la grâce et toute la délicatesse possibles ; la figure est étudiée avec le souci d'un document ethnographique, notant les particularités de la coiffure, telle qu'on la trouve encore chez maintes tribus africaines de nos jours.

L'art industriel nous donne enfin quelques bons spécimens de sculptures dans un autre genre de documents. Ce sont les masques des caisses à momies. Citons d'abord la partie supérieure des couvercles des cercueils de Yuaa et Thuiu, les parents de la reine Tii. Les deux figures sont d'une grande finesse et trahissent immédiatement l'époque où on les a sculptées. Il y a une assez grande différence entre l'expression des deux visages, mais l'homme a l'air d'avoir des traits plus féminins que la femme. Si l'on pouvait douter encore que les Egyptiens aient eu la volonté déterminée d'idéaliser leurs modèles à l'extrême, il suffirait de comparer ces deux masques aux figures réelles des deux personnages qu'ils sont censés représenter. Peu de momies égyptiennes sont conservées d'une manière plus parfaite, en effet, que celles des parents de la reine Tii. Y a-t-il rien de commun entre leurs traits et les copies, en quelque sorte officielles, que les sculpteurs des cercueils nous en ont livrées ? Supposez que l'on ait connu les deux cercueils, dépouillés de leur momie, et que plus tard on eût trouvé celles-ci, réunies à d'autres dans une cachette, comme deux fois la nécropole thébaine en a fourni ; on peut affirmer que les égyptologues n'auraient jamais songé à rapprocher les corps des deux cercueils. Deux autres belles pièces méritent encore l'attention : la tête du cercueil de Ramsès II et celle de la reine Makara, de la XXIe dynastie.

CHAPITRE XXX

RELIEFS ET PEINTURES. GÉNÉRALITÉS

Les murs des nombreux temples et des innombrables tombes du Nouvel Empire sont généralement recouverts de reliefs et de peintures. C'est dire que les matériaux relatifs à cette partie de l'art égyptien sont en nombre considérable. On en a déjà publié beaucoup et cependant ce n'est qu'une minime partie. En outre, dans la plupart des cas, nous ne connaissons les sujets que par des dessins au trait ; au point de vue spécial de l'art, ces publications devront être reprises.

Nous commencerons dans cette leçon par traiter de questions générales, réservant aux leçons ultérieures l'examen en détail des spécimens les plus importants des différentes catégories d'œuvres. Nous réserverons également pour la leçon sur les arts industriels tout ce qui est relatif à la peinture décorative.

Maisons et palais. — Nous avons eu l'occasion de voir à propos de l'architecture, que les murs des palais et des maisons, ainsi que le sol et le plafond, étaient souvent décorés de peintures. Parfois des scènes à personnages constituaient une véritable peinture de genre. Ainsi dans les restes d'une maison de Tell-el-Amarna, fouillée par Petrie, l'explorateur anglais a trouvé une frise qui représente l'arrivée du maître à la porte de sa maison et l'activité qui se manifeste à son approche. Devant la porte ouverte, le portier balaie le sol ; un peu plus loin, l'arroseur abat la poussière. Entre les deux, le « saïs » ou courrier annonce la rentrée du maître et un cuisinier se presse d'apporter une collation toute préparée sur deux plats. De quelle main souple et légère toutes ces figures familières ont été rendues ! Dans une autre maison, il devait y avoir un tableau représentant la famille royale. Un fragment seul en est conservé : c'est la fameuse fresque des princesses du Musée d'Oxford. Deux des fillettes d'Aménophis IV sont assises sur des coussins : elles se tiennent, elles se caressent

dans des attitudes charmantes, qui contrastent assez vivement avec toutes les figures analogues de l'art égyptien traditionnel. On a prétendu que les figures de ces princesses avaient été ombrées au moyen de couleur. L'examen attentif fait lors d'une restauration au Musée d'Oxford a démontré que c'était une erreur et qu'ici, pas plus que dans presque toutes les peintures égyptiennes, les peintres n'ont exprimé par la couleur les jeux de lumière et d'ombre.

C'est également dans une maison de Tell-el-Amarna que les fouilles allemandes ont fait découvrir un charmant tableau de famille, actuellement au Musée du Caire. Au milieu d'un encadrement en forme de porte, le disque solaire déverse ses rayons sur les membres de la famille royale. Aménophis IV est à gauche, la reine à droite. Entre les deux, l'aînée des princesses, debout, lève ses petites mains vers un objet que lui présente son père, tandis que ses deux sœurs plus jeunes sont sur les genoux de la mère. Une des fillettes touche de sa petite main le menton de la reine comme pour attirer son attention vers ce qui se passe devant elle. On a remarqué que ce petit tableau pouvait être caché à volonté par les deux battants d'une porte. L'ensemble est donc construit comme un triptyque à volets et nous donne le plus ancien exemple connu d'un retable. On a des raisons de croire que ce tableau, comme les autres reliefs analogues d'Aménophis IV, constituaient des images du culte privé : ce sont les icones domestiques.

Les meubles recevaient souvent comme décor de petits tableaux; des scènes religieuses et même historiques garnissent des panneaux de diverses pièces du mobilier : nous en citerons ici quelques exemples en renvoyant le reste à l'étude de l'art décoratif. Sur un grand coffret du Musée du Caire un prêtre est en adoration devant diverses divinités. La caisse du char de Thoutmès IV représente des scènes de victoire où le roi précipite en déroute ses ennemis du nord et du sud. Nous connaissons déjà la manière habile qu'emploie le décorateur pour adapter la scène à l'espace à remplir. Sur des lits et des fauteuils on représentera des séries de divinités : ainsi un fauteuil nous montre, dans une danse animée, trois personnages à caractère animal, proches parents des satyres grecs. Ce sont des Bès jouant du tambourin, brandissant des couteaux

et qui mettent en fuite les influences malfaisantes. (Art, pl. 180).

Temples. — Nous avons quelque peine à nous imaginer actuellement l'aspect que devaient présenter les grands temples égyptiens lorsque leurs vastes parois, entièrement couvertes de représentations sculptées, avaient conservé toute leur polychromie originale. L'effet général nous aurait paru assez cru, malgré l'atténuation de la forte lumière de l'Orient. Partout les yeux rencontraient des images du roi et des divinités : c'est qu'il y a une relation constante entre le fils des dieux, qui remporte les victoires, et les divinités elles-mêmes, qui inspirent ses desseins glorieux et reçoivent en retour le tribut de sa reconnaissance.

On peut établir en règle générale une distinction entre les scènes qui se trouvent sur les murs extérieurs, en y comprenant les cours, et les scènes de l'intérieur de l'édifice, salles hypostyles, sanctuaires et dépendances: à l'extérieur, ce sont surtout les scènes historiques et militaires ; à l'intérieur, les représentations religieuses. Sur le pylone, une des scènes les plus générales est le tableau de victoire tel qu'il était formulé dès les plus anciennes époques : le roi ayant saisi par la chevelure ses ennemis, s'apprête à les immoler en présence du dieu. Au Nouvel Empire, peut-être par le fait que les expéditions militaires s'étendent à des régions de plus en plus vastes, le tableau prend plus généralement un caractère complexe. J'ai déjà dit comment l'image du vaincu est remplacée par une sorte de grappe d'êtres humains, régulièrement disposés, symbolisant ainsi l'étendue même des victoires du pharaon. En dessous de la scène principale, par exemple à Medinet-Habou, on ajoute le catalogue des conquêtes. Les noms de toutes les peuplades, tribus ou villes vaincues sont inscrits dans un enroulement ovale, surmonté chaque fois du torse d'un captif, les bras liés derrière le dos. C'est ainsi que sont composées les fameuses listes géographiques du Nouvel Empire. En d'autres endroits, on verra les épisodes successifs de la campagne dont le pylone nous donne ainsi l'épilogue. On assistera à la capture de villes. On verra le roi en pleine mêlée, enchaînant les chefs vaincus, tandis que l'infanterie achève la déroute. Dans quelques cas, il n'a fallu rien moins que les espaces immenses des massifs du pylone pour dérouler les différents épisodes d'une même action.

Ainsi, à Louksor, on voit, en une ambitieuse page d'histoire, comment Ramsès II vainquit les Khétas d'Asie. On trouve aussi sur les parois extérieures des scènes de chasse, des processions, des fêtes religieuses, notamment la consécration dans le temple des objets précieux, façonnés au moyen du butin ramené de l'expédition victorieuse. Pour en citer un exemple, sur un des murs extérieurs de la salle hypostyle de Karnak, Séti Ier présente à la triade thébaine une série de vases précieux, exécutés au moyen de l'or rapporté des campagnes asiatiques. On comprend immédiatement l'intérêt de tels tableaux pour l'étude des arts industriels.

A l'intérieur, les représentations sont à première vue plus monotones ; on croirait que les dessinateurs et les sculpteurs, en peine d'imagination, se soient contentés de répéter à l'infini, l'une à côté de l'autre, des scènes à peu près identiques, mettant le roi en présence de diverses divinités qu'il adore. A y regarder de plus près, la première impression n'est pas tout à fait exacte; le décorateur a fidèlement suivi les indications des rituels et a détaillé avec autant de précision que de minutie toutes les actions successives que le prêtre célébrant — c'est le plus souvent le roi lui-même — devait exécuter dans les différentes parties du temple. Nous pourrions faire une distinction ici entre deux séries de représentations : d'une part nous aurions le matériel du culte et d'autre part la célébration du service. Le sanctuaire d'Amon, au temple de Séti Ier, nous donne un bon exemple du mobilier religieux et nous pouvons y relever bien des détails qui nous auraient échappé pour toujours si ces reliefs se fussent perdus (Temple de Séti Ier, pl. 23). Nous voyons ici trois barques, une grande et deux petites; ce sont les barques sacrées d'Amon, de Maut et de Khonsou. Elles sont faites sur le même modèle, sauf les extrémités qui diffèrent : pour Amon, la barque se termine par des têtes de béliers ; pour Maut, par des têtes de reines ; pour Khonsou par des têtes de faucons. Au milieu de la barque est le tabernacle, partiellement caché par un voile. Un équipage de petites figurines royales s'agenouille, présente des offrandes ou manœuvre le gouvernail. Les barques sont fixées sur des brancards que les prêtres, lors des processions, portent sur leurs épaules. Le brancard au repos est posé sur une base cubique, dont on rencontre quelques exemples encore en place dans des

temples de Nubie. La base elle-même est ornée de figures royales levant les mains au-dessus de la tête, comme pour supporter le tabernacle. Des statuettes royales sont posées sur le sol ; elles représentent le roi tenant un chasse-mouches, un éventail ou encore un pieu sacré, surmonté d'une tête de bélier. Nous avons ici la véritable attitude fondamentale de ces images du roi tenant le pieu sacré : on le tient debout devant soi, une main levée en signe d'adoration. Les sculpteurs en ronde bosse nous ont donné des exemples de la déformation imposée à cette attitude par la technique de la pierre. Sur des tables se trouvent placés des vases de formes diverses ; sur des socles élevés, à assemblages légers, se trouvent encore de petites figurines royales debout ou à genoux, présentant des bouquets plus ou moins compliqués.

Dans les scènes du rituel, dont le temple de Séti Ier à Abydos nous donne aussi des exemples parfaits (Art, pl. 169), le roi pénètre dans le sanctuaire, salue, encense, présente à l'image divine les vêtements, les insignes, les bijoux, les aliments, tandis que les inscriptions qui accompagnent chaque scène copient le texte du chapitre du rituel à réciter pendant l'action. Les mêmes textes ont été retrouvés sur des papyrus. Ainsi nous avons parfois l'édition complète, texte et illustration. Les parois de ces temples, a-t-on dit avec raison, sont des livres de pierre dont les pages et les lignes se déroulent sur des kilomètres d'étendue. Le roi s'avance vers l'intérieur du temple ; il est purifié par les dieux secondaires qui le conduisent par la main devant la divinité principale. Le roi lui offre le précieux étui en or renfermant la charte de fondation du temple (Temple de Séti Ier, pl. 5). Une minuscule figurine royale agenouillée soutient l'étui. On se rappellera les statues royales d'offrandes qui traduisaient des idées analogues. Les scènes du rituel sont placées directement au-dessus du lambris habituel, à moins qu'entre le lambris et les tableaux religieux ne se déroulent des files quasi-interminables de Nils ou de nomes agenouillés, présentant leurs tables d'offrandes (Temple de Séti Ier, pl. 15).

Les obélisques, outre les inscriptions dédicatoires, portent sur le fût, du moins toujours sur le pyramidion, des scènes rituelles. On en trouve également à la partie supérieure de grandes stèles qu'il faut distinguer soigneusement des stèles funéraires. Certaines —

et l'on n'en a trouvé de semblables qu'à Tell-el-Amarna — servent à délimiter un territoire. D'autres sont érigées dans les temples et sont consacrées à des buts divers. On y rencontrera par exemple un épisode historique, ou bien on énumérera les constructions faites dans le temple ; on y a même trouvé un traité conclu entre le roi d'Egypte et les Khétas. On y lit parfois des hymnes exaltant le dieu, mais sans oublier la personne royale qui n'en est que le reflet sur terre ; parfois des décrets où le roi se vante d'avoir remis de l'ordre dans l'état troublé. Au sommet de ces stèles on trouve généralement une scène d'offrande. A Tell-el-Amarna, le roi, la reine et deux des princesses sont représentées deux fois, symétriquement à droite et à gauche, levant leurs bras ou agitant des sistres en présence du disque solaire, dont les rayons sont terminés par des mains. A Ibsamboul, pour citer un exemple de la seconde catégorie, la stèle est placée comme dans une porte, à la partie supérieure de laquelle s'étale le disque ailé. Au centre, Ramsès II fait une offrande devant les dieux et le texte se déroule ensuite en de nombreuses lignes horizontales. Quelques stèles triomphales paraissent avoir été entièrement couvertes de représentations, par exemple un joli monument d'Aménophis III divisé symétriquement en deux parties à peu près identiques : au sommet le roi adore Amon, une fois tourné vers la gauche, une fois vers la droite. Le reste de la stèle va nous montrer que c'est l'adoration pour le nord et pour le sud. En effet, Aménophis III est, plus bas, deux fois représenté sur son char, ramenant des prisonniers des pays du nord et des pays du sud (Art, pl. 176). A gauche les asiatiques, à droite les nègres, sont foulés aux pieds des chevaux qui traînent le char royal. Des captifs sont assis, les bras liés derrière le dos, sur la croupe des chevaux ; un autre est attaché au timon et l'on dirait qu'un autre encore, étendu à plat ventre au fond de la caisse du char, est placé sous les pieds du roi. En dessous il n'y a qu'une seule ligne d'inscriptions exaltant la victoire du roi.

Tombeaux. — Dans les tombeaux royaux, les scènes sont assez monotones, mais il ne faut pas oublier qu'on ne peut comparer les tombes royales avec les tombes privées sans faire attention à une grande différence. En effet, comme nous l'avons vu, à l'époque

du Nouvel Empire, la tombe royale est divisée en deux parties : l'une, la tombe proprement dite, est un réduit plus ou moins compliqué perdu dans la montagne : c'est là que se trouve la momie ; l'autre, la chapelle, est un grand temple construit dans la vallée. Tandis que dans les tombes privées, nous aurons à étudier surtout la chapelle qui, généralement, est seule ornée de peintures et de reliefs. Si les chambres souterraines comportent une décoration, c'est pure exception.

Dans les tombes royales, on peut établir deux grandes catégories de représentations : d'abord des scènes d'adoration qui ressemblent fort à ce que l'on trouve dans tous les temples : le roi salue les divinités, leur offre des vases ou des fleurs et les habitants du monde des dieux adressent des phrases de bienvenue au nouvel hôte. La seconde catégorie est formée de ce qu'on appelle les livres infernaux, sorte de géographie des régions de l'au-delà. On distingue d'ordinaire le « Livre de ce qu'il y a dans l'autre monde », le « Livre des portes » et le « Livre des cavernes ». Il faut y ajouter la litanie solaire et le rituel de l'Ouverture de la bouche. Dans les livres de géographie infernale, on trouve la représentation des régions de l'au-delà, le catalogue de leurs habitants, la représentation de leurs particularités ; et les textes qui accompagnent constamment les figures apportent toutes les précisions désirables. Le monde de l'au-delà est souvent présenté comme un fleuve qui coule entre ses deux rives, ce qui détermine trois registres superposés. Au centre navigue la barque solaire avec son équipage, précédée et suivie des génies qui facilitent ou qui essaient de retarder sa marche, tandis que sur les deux rives on voit les êtres nombreux et d'aspects multiples qui peuplent les régions infernales.

Dans les tombes privées, nous retrouvons la variété des scènes des tombeaux de l'Ancien et du Moyen Empire, et le répertoire s'enrichit de toute une série d'épisodes inconnus avant. Il se peut que cela tienne uniquement au hasard des découvertes, mais il est probable aussi que les horizons des Egyptiens s'élargissant, les dessinateurs ont dû combiner des scènes nouvelles pour répondre aux besoins d'hommes plus avancés en civilisation. On voit dans ces tombeaux des scènes religieuses, des scènes funéraires, des épisodes de la vie réelle, de la vie d'outre-tombe ; on y rencontre des tableaux à caractère historique. Tout cela, comme je l'ai dit,

a pour but de donner à l'âme l'illusion qu'elle n'est privée de rien de ce qu'elle désire, qu'elle n'a pas cessé de participer à une existence aimée dont les épisodes principaux peuvent être revécus autant de fois qu'elle le souhaitera. C'est ainsi que les gouverneurs de Thèbes recevront éternellement le tribut des peuples vaincus et le présenteront aux pharaons. C'est ainsi également que pendant la durée illimitée des temps les favoris d'Aménophis IV accepteront les récompenses de leur fidélité. Nous connaissons assez les usages égyptiens pour ne pas être forcés de croire sur parole à la réalité de tous les tableaux représentés. On supposera aussi que l'on a parfois figuré sur les parois d'un tombeau des funérailles luxueuses, estimant que cette représentation serait suffisante en elle-même pour dispenser des frais d'un enterrement de première classe. Tous ces reliefs, toutes ces peintures sont d'ordinaire au-dessus d'un lambris, qui se termine le plus souvent à la partie supérieure par des bandes de couleurs diverses. Sous le plafond, on couronnera les tableaux, soit par un motif floral, soit par l'ornement appelé les « khakerou ».

Les stèles funéraires des tombeaux, voire même des temples, ont subi de grandes tranfosrmations depuis l'Ancien et le Moyen Empire ; mais comme le plus souvent elles se rattachent plutôt à la fabrication industrielle, nous nous contenterons de mentionner un beau spécimen du Musée de Leiden. La stèle a la forme d'une porte de chapelle, et en ceci elle se rattache au type ancien. Dans la gorge se trouve le disque ailé. Le champ même de la stèle est découpé en deux registres à peu près égaux. Au-dessus, le défunt présente des offrandes au dieu Osiris, assis dans une sorte de kiosque léger. Dans la partie inférieure, nous trouvons un groupe de famille composé du mort, de sa femme, de trois de leurs enfants. Devant eux, d'autres membres de la famille font une offrande. La division en deux parties correspond bien à la formule habituelle des textes qui spécifient que l'on fait des offrandes au dieu pour qu'il accorde des aliments funéraires au défunt. Sur le socle enfin, au centre, se trouve la représentation de l'entrée du tombeau, devant lequel deux pleureuses se lamentent, tandis que des serviteurs et des servantes s'empressent pour apporter le mobilier et les provisions.

Exécution. — Que les parois soient en pierre soigneusement

appareillées ou qu'elles soient recouvertes d'un enduit destiné à recevoir la peinture, que l'on fasse du bas-relief ou que l'on se contente de dessins rehaussés de couleur, le procédé préliminaire est toujours le même. Sur la surface bien lisse on dessine le contour des figures. C'est ce que nous montrent certains tombeaux laissés inachevés. Par exemple chez le roi Horemheb, la mort, survenue à l'improviste, a fait abandonner tous les travaux, alors que la décoration n'était pas encore très avancée. Quelques traits délimitent les registres et fixent des repères sur les parois pour la distribution des figures principales. On avait eu soin, par une inscription, d'orienter les murs de la salle. On a remarqué dans ce tombeau un détail précieux qui montre que l'on travaillait d'après des livres de modèles et que parfois ces livres, à force d'usage, présentaient des lacunes. A plusieurs endroits, au milieu du texte, on a écrit « lacune ». Quand la première esquisse avait été tracée, un dessinateur plus habile, nous dirions un contremaître ou un chef d'atelier, venait la corriger. Quant aux lacunes, elles étaient comblées par des spécialistes, car on connaît des scribes portant le titre de « remplisseur de lacunes ». Au tombeau d'Horemheb une barque solaire a donné lieu à des hésitations. Le personnage qui suit le dieu à tête de bélier a été redessiné trois fois. Celui qui se trouve à l'avant deux fois et les quatres génies qui tirent la barque ont été abondamment retouchés. Quand tout le dessin était « bon à tirer », on achevait entièrement la peinture et il est arrivé parfois, qu'alors seulement, on commençait à sculpter les reliefs. C'est tout au moins ce qu'on peut voir dans les chambres inachevées du temple de Séti Ier, à Abydos ; mais on se trouve probablement là devant un procédé vraiment exceptionnel, puisque, le travail du sculpteur fini, le peintre devait remettre à nouveau les teintes et achever tous les détails disparus. Il est vrai que les personnages qui ne regardaient pas à la dépense pouvaient, par ce procédé, se rendre compte de l'effet d'ensemble et déterminer des corrections qui auraient été très difficiles après le travail de sculpture. Au tombeau d'Horemheb, le travail ayant été arrêté, il n'y a que quelques parties au bas d'une paroi où le relief a été sculpté. Dans quelques cas, par exemple dans les tombeaux d'El-Amarna ou dans des temples de Nubie, peut-être à cause d'une qualité inférieure de la pierre, on avait complété

le travail de sculpture par des applications de stuc dans lesquelles les détails les plus délicats avaient été marqués. Mais, la plupart du temps, ces ajoutes sont malheureusement tombées.

En Egypte, comme partout, il y avait des dessinateurs fort habiles qui travaillaient avec une grande hardiesse, tandis que d'autres avaient besoin de guides. Les premiers lançaient directement leurs traits sur la muraille, sans avoir besoin d'aucune ligne de repère. A Tell-el-Amarna, dans le tombeau de Mahou une jolie esquisse d'un char a été tracée de main de maître; plus loin on remarque un dessin délicat du mort en prière, dont la tête avait déjà été exécutée en relief. Au tombeau de Séti Ier, il y a sur des piliers des dessins d'une fermeté et d'une précision vraiment impeccables. Quand on pense que ces dessins étaient exécutés dans la profondeur de la montagne et que les Egyptiens n'ont jamais eu d'appareils d'éclairage très perfectionnés, on comprend quel entraînement lent et systématique il fallait pour qu'un dessinateur pût poser ses figures avec autant de sûreté. On a fait remarquer que, dans quelques cas, il semble que la figure ait été dessinée entièrement, d'un seul trait, sans que la main se levât pour s'y reprendre en plusieurs coups dans l'achèvement du contour. En d'autres endroits, on recourait au procédé qui rappelle notre mise au carreau, la muraille étant divisée en une série de carrés déterminant les proportions des personnages. Souvent on se bornait à indiquer quelques rapports fondamentaux de proportions par des points sur des lignes. Il suffira de mentionner le mur du tombeau de Souemnout. Il est évident que les décorateurs se guidaient dans leur travail par des cahiers de modèles. Erman a cité un cas fort intéressant où des scènes du temple de Deir-el-Bahari ont été copiées littéralement dans un monument d'une époque plus tardive. Cela ne s'explique que de deux façons : ou bien le même cahier était encore en usage, ou bien l'on était allé relever des modèles dans un temple célèbre pour ses beaux bas-reliefs. L'existence des cahiers semble encore prouvée par le fait que, dans un même tombeau ou dans des tombeaux différents, on peut relever des figures identiques, bien que l'un ou l'autre détail intérieur, comme par exemple la coiffure, puisse différer. On pourrait comparer à cet égard deux figures des processions de porteurs d'offrandes au tombeau de Khaemhat. La seule

différence est d'abord dans l'objet tenu en main par un porteur d'offrandes et qui cache l'emplacement où, plus loin, on a gravé l'inscription donnant le nom d'un second. En outre, dans ce cas, l'homme tient en main une oie ; dans le premier il en tenait cinq, mais combinées par superposition, comme les Egyptiens savent le faire, sans que cela prenne plus de place.

Au cours de leur travail les sculpteurs s'aidaient aussi de modèles. Une plaque dans la collection Petrie de Londres nous montre deux têtes différentes l'une de l'autre et qui pouvaient servir de maquette dans l'exécution (Recueil, pl. 74). Dans la collection Bissing à Munich, un merveilleux modèle de sculpture montre d'un côté le relief d'une tête de prince, sculptée en creux, et de l'autre une tête de cheval qui est une pure merveille, comparable seulement aux admirables chevaux des frises du Parthénon. On connaît également une série de modèles pour le portrait d'Aménophis IV ; nous nous en sommes occupés précédemment.

Style. — L'examen attentif de plusieurs bas-reliefs, surtout des effigies royales, permet de suivre la même transformation du style que nous avons notée pour les statues. Sans entrer dans la démonstration de détail, il suffira de regarder quelques exemples typiques. L'Aménophis Ier de Karnak est l'égal des rois du Moyen Empire, par exemple le Sésostris Ier. Aménophis III à Louksor nous donne une figure ferme et élégante que nous pourrions appeler peut-être la perfection du style traditionnel égyptien. Le petit bas-relief d'Aménophis IV et de sa femme, au Musée de Berlin, cité antérieurement, montre le maximum dans le style outré. Si l'on prend immédiatement ensuite un tableau d'adoration, au sommet d'une stèle de Toutankhamon, dont une partie a été remaniée, on trouvera dans les figures intactes un exemple typique de ce que l'art égyptien a produit à la fois de plus élégant, mais aussi de plus mièvre, dans les années de réaction qui suivirent la mort d'Aménophis IV. Séti Ier, au temple d'Abydos, montre le relief égyptien sorti de sa crise, mais ayant cependant gardé quelque chose de doux et d'agréable de l'expérience qu'il vient de faire. Les nombreux monuments de Ramsès II sont fort irréguliers de facture : à côté de morceaux excellents il y en a de

négligés, qui font déjà prévoir les tableaux sans vigueur de Ramsès III, à Medinet-Habou. On le voit, le bas-relief a suivi une marche identique à celle que nous avons étudiée dans la sculpture en ronde bosse.

Miniatures. — On possède de nombreux exemplaires de papyrus du Livre des morts, de l'époque du Nouvel Empire, rehaussés de tableaux et vignettes. On peut citer parmi les meilleurs spécimens le papyrus de Youaa et Touiou au Caire, les papyrus d'Ani, d'Hounefer au British Museum, dont les vignettes sont célèbres à juste titre. Deux papyrus ayant appartenu à des reines de la XXI[e] dynastie, au Musée du Caire, fournissent de beaux exemples de sûreté et de finesse d'exécution (Art, pl. 179). La peinture des vignettes peut avoir exercé une influence sur la décoration murale des tombes : cela paraît ressortir de la comparaison d'une représentation des champs d'Ialou, au papyrus d'Ani, avec une peinture du tombeau de Sennezem.

Il faut mentionner également, comme exemple de la verve des dessinateurs égyptiens, des papyrus de caricatures dont on connaît quelques exemplaires. On y voit notamment les animaux qui parodient les scènes des temples ou des tombeaux. Le concert d'animaux du Musée de Turin, où l'âne, le lion, le crocodile et le singe exécutent un quatuor, est certainement d'un dessin spirituel et amusant. C'est une transposition bien venue des scènes de musique que l'on voit dans les tombeaux thébains. Un dessinateur égyptien a même laissé un papyrus érotique d'un caractère tel, que les égyptologues ne se sont jamais risqués à le publier.

Ostraca. — Enfin, le savoir-faire des dessinateurs égyptiens peut encore s'apprécier par l'examen de pièces bien fragiles. En déblayant des monuments antiques, particulièrement les tombeaux des rois, on a souvent ramassé des éclats de calcaire, quelquefois même des éclats de poterie (Recueil, pl. 90), sur lesquels, dans l'intervalle du travail, aux heures de repos et de loisir, des dessinateurs ont croqué en traits rapides des figures souvent fort belles ; l'essai d'un pinceau était peut-être parfois le seul prétexte à des dessins de ce genre. Le Caire et Berlin en ont des séries remarquables. Un roi est assis sur son trône, mais dans une attitude

nonchalante que l'on n'a pas relevée jusqu'à présent sur aucun des monuments officiels. La pose du bras droit justifie complètement les épaules vues de face, avec une tête de profil. Sur un autre éclat de calcaire, également à Berlin, on a esquissé une figure de danseuse que pourraient signer avec orgueil bien des dessinateurs modernes. On croirait voir une belle fille sauvage, sorte de bacchante, exécutant une danse échevelée. L'acrobate de Turin est connue depuis longtemps et l'on a vanté à juste titre la souplesse du corps et le mouvement si juste des reins. Les cheveux pendent sur le sol en une épaisse masse qui s'est retournée dans la culbute et l'on regrette, ne fût-ce qu'un instant, que le dessinateur ait oublié de faire pendre aussi le gros anneau attaché à l'oreille. Mentionnons enfin un bel ostracon du Musée du Caire, avec un dessin de chien d'une étonnante vérité.

CHAPITRE XXXI

LES RELIEFS HISTORIQUES DES TEMPLES

L'image la plus fréquente dans les reliefs des temples est l'image royale, que l'on rencontre partout, aussi bien dans les scènes à caractère historique que dans les scènes à caractère religieux. Si l'on prenait la peine de relever toutes les représentations des différents rois d'Egypte connus sur les monuments, on constituerait une galerie telle qu'aucun pays du monde ne parviendrait à l'égaler. Et les tableaux nous montrent non seulement les rois, mais encore les différents membres de leur famille. Il y aurait de la sorte une étude curieuse à faire, en confrontant ces documents, au point de vue des différentes races qui se sont succédé sur le trône d'Egypte. Mais on sait qu'on ne peut attacher à toutes ces représentations une valeur trop précise, tant au point de vue de la ressemblance des modèles qu'au point de vue de leur caractère ethnographique.

Le temple de Deir-el-Bahari, pour choisir un exemple, a fourni une série de bonnes images des parents de la reine Hatshepsout. On en possède, ce qui n'est pas fréquent pour d'autres monuments, d'excellents relevés, dus à la main fidèle et exercée de Carter. On y trouve successivement la reine Senseneb, mère de Thoutmès I[er], le père d'Hatshepsout, puis la reine Aahmes, sa mère; Hatshepsout et son mari et demi-frère, Thoutmès II ; enfin Thoutmès III, qui était le fils de la reine Isis et dont la relation de parenté avec Hatshepsout n'a pas été déterminée jusqu'à présent d'une manière à supprimer toute contradiction. Hatshepsout est représentée comme un roi, sans que rien ne décèle son sexe, et elle porte même la barbe habituelle des souverains. Dans la comparaison du relief de Thoutmès III, avec les statues connues de ce même roi, nous avons constaté combien peu de points communs pouvaient être relevés entre eux.

Hatshepsout a occupé sur le trône d'Egypte un rang qui lui

fut contesté immédiatement après sa mort et Thoutmès III, son successeur, prit soin de mutiler ses images, ce qui explique partiellement l'aspect lamentable des reliefs de Deir-el-Bahari, d'autant plus que les mutilations ne se sont pas arrêtées là. Plus tard, en effet, au moment de la réforme d'Aménophis IV, c'est aux images divines qu'on s'en prit et elles furent, elles aussi, en grande partie effacées des murailles. On en jugerait par exemple par une chapelle de Thoutmès Ier. Dans un naos, un emblème d'Anubis a été gratté ; l'image de la reine figurée en adoration devant lui a disparu entièrement, tandis que la figure de Thoutmès Ier a été laissée intacte. Au-dessus, dans le cintre, on a effacé, à peu près jusqu'aux dernières traces, deux figures de chacals couchés sur des bases, ainsi que le cartouche de la reine qui se trouvait au centre du tableau. Il est vrai que plus tard, à la XIXe dynastie, on chercha à réparer une partie des dégâts en rétablissant, mais en simple contour, au trait le plus souvent, les figures des divinités et surtout l'image d'Amon. Quant à la reine, on ne se soucia nullement de la faire réapparaître dans la décoration ; au contraire on substitua souvent à son nom celui de Thoutmès II.

On peut trouver un exemple particulièrement caractéristique des mutilations et des restaurations successives sur le pyramidion d'un obélisque d'Hatshepsout à Karnak. Dans le texte, le nom d'Amon avait été gratté ; plus tard on l'a rétabli à sa place. L'image d'Amon avait été effacée jusqu'au sommet des grandes plumes qui surmontent sa coiffure. Avec un éclairage favorable on parvient à suivre les lignes qui délimitent les mutilations. Plus tard, en retaillant légèrement la pierre, on a pu à nouveau sculpter une nouvelle image d'Amon, mais celle-ci n'est plus dans le style du commencement de la XVIIIe dynastie ; elle dénote clairement le style de la période de la restauration thébaine.

Un fragment du Musée de Bruxelles, provenant de Deir-el-Bahari, donne aussi un bon exemple d'un bas-relief mutilé puis restauré. On y voit la partie supérieure du corps d'un roi, que les restes de cartouche appellent Thoutmès II. Mais avec un peu d'attention, on constate que le cartouche royal est sculpté à un niveau légèrement inférieur aux deux signes hiéroglyphiques qui se trouvent sur le côté et qui sont les restes d'une inscription

de la reine Hatshepsout. Le visage, ainsi que les cornes qui ornent la coiffure, sont également à un niveau inférieur ; seule, l'épaule qui se trouve en avant fait partie du relief primitif.

Les mutilations subies par les reliefs de Deir-el-Bahari sont d'autant plus regrettables, que ce qui reste est en général d'un style excellent. L'Egypte, qui, depuis peu, avait recouvré son indépendance en chassant les Hycsos, se reportait aux traditions des époques antérieures les plus brillantes. On aura parcouru les bibliothèques des temples en recherchant les meilleurs modèles, de manière à restaurer ou à relever les ruines en s'inspirant du passé. Dans certaines parties de Deir-el-Bahari, par exemple dans la chapelle des offrandes, il y a des processions de serviteurs que l'on pourrait croire copiées exactement sur les modèles des temples et des tombeaux de l'Ancien Empire. Au-dessus de la tête des figures royales planent des faucons et des vautours dessinés identiquement de la même manière qu'aux temples des pyramides de la V[e] dynastie. Et ces grandes figures d'oiseaux, posés dans les angles supérieurs des tableaux, qu'on n'aille pas croire que ce sont de simples éléments décoratifs. Ce sont les divinités protectrices qui planent au-dessus de la figure royale. C'est le thème connu déjà par le faucon du trône de Khéphren ainsi que la vache de Deir-el-Bahari, ou par le singe juché sur les épaules d'un scribe. Ces grandes images d'oiseaux permettent de signaler encore un bon exemple des procédés de rabattement dans la perspective égyptienne. L'oiseau est pris en plein vol, les deux ailes s'ouvrent perpendiculairement à l'axe du corps. Comme l'Égyptien n'a pas appris à les représenter ainsi, il commence par rabattre celle qui se trouve le plus près de son œil ; au lieu de la dessiner en raccourci, il la fait descendre sur la muraille. Quant à celle qui se trouve de l'autre côté, il la ramène en avant et l'étale tout du long devant le corps de l'oiseau. De la sorte, pour la première aile on voit le dessus, et pour la seconde l'intérieur.

Le temple de Deir-el-Bahari nous a conservé plusieurs séries de reliefs d'un type plutôt rare, mais dont on n'a publié, à peu près, que des dessins au trait ; ce qui s'explique en grande partie par ce qui vient d'être dit au sujet des mutilations. On trouvera dans la grande publication de Naville les détails les plus exacts de tout ce qu'on a pu lire encore sur les murailles. Ici, c'est la représen-

tation du transport des obélisques placés tous deux sur un gigantesque bateau, traîné par toute une flottille. Là, ce sont les reliefs du portique, dit de la Naissance, où tous les épisodes successifs de la naissance divine de la reine avaient été minutieusement retracés. C'est dans cette série que se trouve notamment l'admirable portrait de la reine Aahmes mentionné précédemment. Plus loin, ce sont les célèbres tableaux relatifs à l'expédition au mystérieux pays de Pount, que les égyptologues s'accordent assez généralement à placer sur les bords de la mer Rouge, dans la région du pays des Gallas et des Abyssins. Amon s'était plaint à la reine de la qualité inférieure de l'encens qu'on employait dans le culte et il lui avait donné la mission d'aller chercher de l'encens et des arbres qui le produisaient dans leur pays d'origine. Obéissant aux ordres divins, la reine équipe une expédition, qui revient au bout d'un certain temps à Thèbes, rapportant les produits précieux de Pount. Un événement aussi important méritait d'être commémoré dans le temple de la reine. Nous y voyons, en effet, le voyage, l'arrivée au pays lointain, dont on dépeint l'aspect, d'une manière évidemment très schématique. Les négociations s'établissent avec les indigènes. On charge les bateaux pour le retour et ceux-ci cinglent vers l'Egypte. Dans la représentation du pays, on a cherché à apporter un souci d'exactitude qui mérite d'être remarqué. Les habitations des indigènes sont figurées, ombragées par les arbres ; elles sont constituées d'une partie inférieure, en charpente sur laquelle étaient fixées des nattes, et d'un étage ou grenier conique auquel on accède par une échelle. La faune du pays est dépeinte. Dans l'eau on a représenté toute une série d'animaux rares pour les Egyptiens et où l'on a reconnu des espèces particulières à la mer Rouge. Les habitants du pays se présentent au-devant des Egyptiens, leur apportent les produits du pays ; les chefs de la région viennent faire leur soumission devant l'envoyé de la reine d'Egypte. Une figure est particulièrement curieuse dans ces bas-reliefs. C'est celle de la reine de Pount, dont les formes anormales ont été expliquées de différentes manières : les uns veulent retrouver dans sa silhouette en « S » et dans ses paquets de graisse des caractères ethnographiques encore existants chez les Hottentots d'aujourd'hui, tandis que d'autres préfèrent expliquer ses formes monstrueuses par une maladie. Tous ces détails sont d'une

telle minutie et d'une telle nouveauté, qu'il n'est pas possible que les Egyptiens les aient dessinés d'après le récit des voyageurs. Il faut vraiment admettre que les scribes-artistes de l'expédition ont croqué sur place les personnages et les autres détails, puis ont reproduit les bas-reliefs d'après les dessins originaux. D'autres reliefs encore ont été consacrés à des épisodes de fêtes célébrées à Thèbes lors du retour de l'expédition. Dans un premier fragment, on voit les équipages des bateaux défilant à un pas accéléré, tenant entre leurs mains des armes, des étendards, des branches, des feuillages ; leurs mouvements ont été représentés avec beaucoup de vie, sans que néanmoins aucune de ces figures ne soit d'un dessin supérieur à ce que nous avons vu dès l'Ancien Empire. Un peu plus loin des serviteurs portent sur leurs épaules le palanquin royal, sorte de trône fixé aux perches. A celles-ci est suspendue par des liens une petite plate-forme carrée avec tabouret. Il s'en est fallu de peu que les dessinateurs n'aient représenté le siège royal en perspective exacte. En effet, les pieds de devant, les pieds de derrière, les appuis et les extrémités du dossier sont presque en perspective normale. Les pieds ont encore le plus souvent la forme de pattes de lions. Le meuble est ici encore compris d'une manière logique : de chaque côté on voit, en effet, une tête de lion qui surmonte les pieds de devant, tandis que le dossier repose sur les pattes de derrière. Au cours des déblaiements du temple de Deir-el-Bahari on a trouvé un beau fragment de tête de lion stylisé, vraisemblablement détaché aussi d'un siège de ce genre (Recueil, pl. 69). Sur la face, il y a des espèces de nervures, comme on peut en relever sur les pieds de meubles dès la Ire dynastie ; les poils des moustaches se sont régularisés et sont dessinés en une sorte de palmette, comme on la trouve également sur des monuments de l'art de la Mésopotamie.

Tandis qu'à Deir-el-Bahari tous les bas-reliefs appartiennent à une seule et même époque, le temple de Louksor, et surtout celui de Karnak, permettraient de suivre le développement du style au cours du Nouvel Empire. A Louksor, on trouve trois manières : d'abord le style d'Aménophis III, ensuite celui de l'époque de Toutankhamon et d'Horemheb pour les reliefs de la grande colonnade et enfin le style de Ramsès II pour la cour et le pylone. Tandis que, sous Aménophis III, rien ne sort des cadres tradition-

nels, les reliefs de Toutankhamon ou d'Horemheb sont d'un style extrêmement vivant et animé. Malheureusement ils sont, pour la plupart, dans un triste état de mutilation et ce n'est que par un examen très attentif que l'on arrive à se rendre compte du contour des figures. Il y a là, par exemple, des nègres qui dansent d'une allure particulièrement mouvementée, et aussi des femmes-acrobates faisant des tours devant l'arche d'Amon. Les unes se renversent en arrière, se rattrapent sur les mains, prêtes à faire la pirouette complète, comme sur l'ostracon de Turin. D'autres font, semble-t-il, le saut périlleux puisqu'elles lancent violemment le corps en arrière tandis que les mains se portent vers les épaules, les coudes pointant en avant. Ces cabrioles s'exécutaient avec accompagnement de sistre, afin de donner un divertissement au dieu, pendant que les prêtres s'empressaient à lui offrir des aliments Si ces morceaux de sculpture nous montrent un progrès sensible sur l'art égyptien traditionnel, il n'en est pas de même pour les parties sculptées par Ramsès II. Dans une procession de princes, de hauts fonctionnaires et de prêtres, apportant des bouquets, conduisant un bœuf gras, présentant des pains ou des gâteaux, les figures sont correctes, le bœuf est gras à plaisir, mais il y a cependant dans l'ensemble une sécheresse qui fait prévoir une rapide décadence de l'art. Nous reviendrons dans un instant au grand tableau historique de la façade du temple de Louksor.

Si étrange que cela paraisse, il n'existe, jusqu'à présent, du grand temple de Karnak, qu'un très petit nombre de bas-reliefs qui aient été reproduits d'une manière satisfaisante. Nous n'aurons, par conséquent, malheureusement pas à nous y arrêter longuement. Dans la salle de Thoutmès III, dite jardin botanique, le roi avait fait représenter, sur le soubassement des murailles, les plantes et les animaux des pays étrangers. On les a étalés les uns à côté des autres, à peu près comme les planches ou les figures d'un ouvrage. C'est un nouvel exemple de préoccupation, nous dirions bien d'ordre scientifique, intervenant dans l'art égyptien. Nous examinerons plus tard, à propos de l'art industriel, un bas-relief de Thoutmès III montrant la série nombreuse des objets précieux offerts au temple d'Amon à la suite des campagnes en Asie.

Les murs extérieurs au nord de la salle hypostyle sont décorés d'une série de reliefs relatifs aux expéditions militaires de Séti Ier.

Jusqu'à présent, quand nous avons rencontré des tableaux militaires des rois égyptiens, par exemple aux temples des pyramides, nous avions à faire en quelque sorte à des tableaux « passe-partout », c'est-à-dire qui pouvaient convenir, avec de légers changements, à peu près pour n'importe quelle guerre. La présence d'un de ces tableaux sur les murs d'un temple ne suffit donc pas pour permettre à l'historien d'affirmer que le roi, au nom duquel il avait été exécuté, avait véritablement fait une expédition vers telle ou telle région. Il est probable d'ailleurs qu'aux époques anciennes les guerres présentaient plutôt le caractère d'une rapide razzia, où la supériorité des Egyptiens avait facilement raison des tribus voisines qui, s'empressant de se soumettre, payaient le tribut pendant longtemps, sans songer à se révolter. Avec le Nouvel Empire la situation change. Les grandes expéditions d'Asie, notamment, mettent les armées égyptiennes en contact avec les troupes exercées d'empires voisins, capables parfois de balancer la fortune des pharaons. Pour la première fois, sous Thoutmès III, nous avons conservé de véritables annales, donnant le détail des expéditions et relatant leurs épisodes les plus importants. Dessinateurs et sculpteurs, sur l'ordre du roi, apportèrent aux scribes leur collaboration et illustrèrent les textes gravés sur les murs des temples. Ainsi furent composés de véritables tableaux que, cette fois, nous pouvons regarder comme des pages d'histoire. Puisque le roi concentre en lui toute la valeur de son peuple, l'histoire est arrangée de manière à glorifier le roi, à souligner sa reconnaissance envers les dieux, les vrais auteurs de la victoire. A la salle hypostyle de Karnak, pour Séti Ier, nous voyons les épisodes suivants : 1° la marche à travers le sud de la Palestine ; 2° la bataille avec les Shasous ou bédouins ; 3° la prise de la ville de Pekanan ; 4° la prise de la ville de Yenoam ; 5° la soumission des chefs du Liban ; 6° et 7° le roi lie et ramène les prisonniers ; 8° la réception en Egypte ; 9° la présentation à Amon des Shasous prisonniers et des vases précieux : 10° la même chose, mais avec les prisonniers syriens ; 11° les prisonniers sont abattus devant Amon : 12° première bataille avec les Libyens ; 13° seconde bataille avec les Libyens ; 14° retour victorieux après les guerres libyennes ; 15° présentation des prisonniers libyens et du butin à Amon ; 16° la prise de la ville de Kadesh ; 17° bataille contre

les Hittites ; 18° transport des prisonniers hittites ; 19° présentation à Amon des prisonniers hittites et du butin ; 20° les prisonniers abattus devant Amon. Comme cette simple énumération permet de le constater immédiatement, les tableaux sont relatifs à deux expéditions en Asie et une en Libye. Les premiers épisodes montrent avec netteté la défaite des ennemis, ce qui conduit naturellement aux donations de prisonniers et de butin au temple. C'est bien encore la même donnée qu'auparavant, mais, dans les épisodes des expéditions, les artistes se sont efforcés d'apporter des détails précis. Mais, même ainsi, ils ont encore condensé les tableaux au point de les réduire à de véritables schémas. Prenons par exemple la prise de Pekanan. Le tableau se divise en deux parties : à droite, le roi est seul sur son char, il tire de l'arc ; à gauche, la ville se dresse au sommet de la montagne ; dans l'intervalle on voit les guerriers jetés en désordre sous les pieds des chevaux du char royal ou s'enfuyant sur les pentes de la montagne ; au pied des murs de la ville quelques habitants demandent grâce. Bref, toute la peuplade mise en déconfiture n'espère plus son salut que de la clémence du pharaon.

Le successeur de Séti Ier, Ramsès II, semble avoir encouragé ces efforts en vue de créer la peinture historique au sens exact du mot. Un épisode de sa vie fournit à cet égard un prétexte parfait. L'an cinq de son règne, une coalition des Hittites et des peuples voisins oblige le roi à passer en Asie avec son armée. Arrivé à quelque distance au sud de la ville de Kadesh, des espions donnent à l'armée égyptienne des indications inexactes, tendant à faire croire que l'ennemi s'était retiré à une assez grande distance. Ramsès II, confiant, expédie en avant la plus grosse partie de son armée à la poursuite de l'ennemi. Celui-ci met à profit la diversion et surprend Ramsès II avec la petite troupe qui l'accompagnait ; si l'on en croit les textes, dix-huit à vingt mille soldats d'élite se préparent à attaquer le roi resté à peu près seul. Averti à la dernière minute et confiant dans l'assistance d'Amon, Ramsès soutient vigoureusement le choc et jusqu'à huit fois il charge l'ennemi, en rompt les lignes et le précipite en désordre. Le lendemain la bataille reprit avec l'aide des troupes égyptiennes qui avaient rebroussé chemin, et la défaite des Hittites fut si complète, que la ville de Kadesh dut se rendre et la paix se rétablir. Un tel épisode

qui mettait le roi en si brillante situation fut exploité de diverses manières. On en écrivit sur les murs des temples un récit sobre et calme, on en composa une sorte de poème épique qui a été conservé sur pierre et sur papyrus, on en représenta les divers épisodes en de grands tableaux que l'on retrouve plus ou moins développés sur plusieurs monuments importants du règne : au temple d'Abydos, au Ramesseum à Thèbes, sur la façade du grand pylone de Louksor, à Ibsamboul, sans parler de quelques restes relevés à Derr et à Karnak. Naturellement, il ne s'agissait plus ici de recourir aux modèles traditionnels ; il fallait à peu près tout créer pour la circonstance. A dire vrai, le résultat artistique n'est pas très brillant et lorsqu'on note les œuvres les plus remarquables de l'art égyptien on ne cite guère les tableaux militaires de Ramsès II ; on ne peut nier néanmoins que, placé en présence d'un problème aussi nouveau que compliqué, l'auteur des bas-reliefs a réussi à composer des scènes assez claires qui illustrent d'une manière aisée les descriptions des textes. Ainsi l'épisode tragique, le moment où le roi se trouve seul, environné des nuées de chars ennemis, est dépeint d'une manière ingénieuse, au moins au pylone de Louksor. Le calme imperturbable du roi combattant sans relâche, disloquant les escadrons, provoquant instantanément la terreur et la déroute parmi les ennemis, tout cela est rendu à la perfection, étant donnés les moyens dont disposaient les dessinateurs d'alors. Il a bien fallu rompre les cadres des registres réguliers qui n'auraient jamais permis de retracer une scène aussi complexe d'une manière intelligible. L'inconvénient a été de disposer des figures, au moins dans deux sens différents, et de produire ainsi une certaine confusion à des endroits où cependant l'ennemi n'est pas en déroute ; mais sinon aurait-on jamais compris que le roi était réellement entouré ? A l'extrémité du tableau, on remarquera une série de chars égyptiens superposés de manière à se recouvrir partiellement l'un l'autre, ce qui se rapproche sensiblement de la perspective cavalière. On a fait là, dans le sens de la hauteur, ce qui est l'habitude dans le sens de la largeur, quand on met plusieurs personnages en rang. Que l'on jette un coup d'œil, au moins rapide, sur quelques-uns des épisodes d'après les tableaux d'Ibsamboul. On rencontre d'abord l'armée égyptienne en marche, l'infanterie en masses profondes, les

hommes tiennent leurs boucliers, imbriqués comme les tuiles d'une toiture; ils sont encadrés par la division des chars. On rencontre ensuite le camp égyptien que le dessinateur a peuplé de nombreux tableaux épisodiques. Les groupes de personnages et d'animaux sont disposés à des plans différents, sans que ceux-ci soient séparés par les lignes conventionnelles des registres. On y trouve des figures de dimensions différentes, comme si le dessinateur avait compris la diminution de taille en proportion de la distance, bien qu'il ait employé le procédé à tort et à travers. On rencontre ensuite le conseil de guerre ; le roi assis sur son trône délibère avec ses généraux tandis qu'on applique la bastonnade à des espions qui révèlent l'imminence du danger. Plus loin encore on assiste à la prise de Kadesh. Au bas de la scène il y a encore un registre régulier, mais dans le milieu, traversé par le cours sinueux de la rivière, les personnages posés sur des lignes incurvées montent, descendent, avec l'intention de produire un effet de pittoresque, mais malheureusement avec un résultat que l'on ne peut certainement pas admirer beaucoup. Le roi en char court le long de la rivière, précipite dans l'eau les chars de ses ennemis ; des chefs importants se noient, d'autres se sauvent. De petites inscriptions à côté des figures précisent le détail des événements. Enfin, à l'extrémité du tableau la bataille est gagnée et le roi vient assister du haut de son char au défilé des prisonniers et au dénombrement des mains coupées.

Au point de vue de la composition des scènes et particulièrement des masses en mouvement, il faut faire une place spéciale à un bas-relief du temple de Beit-el-Oualy. Ramsès II y est représenté vainqueur d'une peuplade nègre. Le tableau est composé à peu près de la même manière que pour Séti Ier. A droite, le roi en char tire de l'arc; à gauche, on a figuré avec assez de pittoresque, bien que d'une manière très sommaire, le village nègre. On voit dans ce dernier les femmes et les enfants, un blessé que l'on ramène. Entre les deux se trouve la masse de nègres et, vraiment, le dessinateur les a disposés de façon à donner l'impression d'une foule en déroute, sans cependant que l'image cesse d'être claire.

Le temple de Medinet-Habou nous a conservé de nombreux tableaux militaires de Ramsès III. On pourrait cependant dire, en général, qu'ils ne nous apprennent pas grand'chose de neuf

au point de vue artistique. Le seul thème qui soit sans exemple auparavant est la bataille navale. Le tableau est fort confus et n'appartient certainement pas aux meilleurs reliefs égyptiens. Le dessinateur, voulant montrer avec trop de détails le désordre introduit au milieu de la flotte, n'a réussi qu'à rendre son tableau à peu près indéchiffrable. Il a même été jusqu'à retourner complètement un bateau. En général, d'ailleurs, le style des reliefs de Medinet-Habou est bien en dessous du niveau des productions de la XIXe dynastie, sans même parler de celles de la XVIIIe dynastie. Près de la porte, qui mène du temple au palais royal, le tableau présente une disposition nouvelle. Au lieu de frapper un ennemi avec sa massue, le roi brandit une lance et s'apprête à la passer à travers la poitrine du vaincu. Signalons encore dans les diverses parties du temple, notamment à la haute porte, les nombreuses représentations de captifs appartenant à des peuples divers. La publication de bonnes photographiques de ces étrangers serait très utile pour l'étude des races anciennes, sans compter qu'elles nous feraient connaître l'habileté des artistes à saisir les caractéristiques des différentes races et à les exprimer en peu de traits. Nous avons constaté qu'à cet égard ils avaient des devanciers de talent depuis l'Ancien Empire. Enfin Medinet-Habou possède quelques beaux tableaux de chasse (Art, pl. 73) : le roi force dans leur retraite et perce de ses flèches, des lions, des ânes sauvages et des antilopes, des taureaux ou des buffles. Les attitudes des animaux morts ont été saisies avec tant d'exactitude et de variété, que la pensée se reporte spontanément sur les célèbres tableaux de chasse du palais d'Assourbanipal. Mais qu'on n'oublie pas que ces derniers datent du septième siècle avant notre ère, tandis que Ramsès III vivait vers douze cents avant Jésus-Christ. Quand Assourbanipal fit exécuter ses bas-reliefs, les Assyriens avaient battu deux fois l'Egypte et poussé leurs armées jusqu'à Thèbes. Les bas-reliefs égyptiens auraient-ils servi de modèles aux décorateurs des palais assyriens ?

CHAPITRE XXXII

LES RELIEFS RELIGIEUX DES TEMPLES

Jusqu'ici nous nous sommes occupés à peu près exclusivement de bas-reliefs historiques; abordons maintenant les scènes religieuses. On peut constater d'abord que les tableaux sont disposés souvent en deux séries symétriques, calculées d'après la division du temple en deux parties correspondant au nord et au sud, c'est-à-dire à la Haute et à la Basse-Egypte. Dans une partie du temple, les processions de Nils et de nomes nous montreront des personnages personnifiant les régions de la Basse-Egypte ; dans l'autre, des personnages de la Haute. Le roi adorera, d'un côté, les divinités de la Basse-Egypte : de l'autre, celles de la Haute. Cette répartition est essentiellement basée sur cette fiction qui fut maintenue à travers toute l'histoire égyptienne, que le pharaon réunit entre ses mains le pouvoir sur deux Egyptes différentes, qui ne se sont jamais fusionnées au point de constituer une entité. Ce procédé de division est poussé si loin, qu'il se trouve sur un seul tableau. On représentera la divinité deux fois, dos à dos, et le roi fera deux fois l'offrande. Nous en avons déjà remarqué des exemples frappants sur la partie supérieure des stèles (Art, pl. 175). Ainsi, à Tell-el-Amarna, au sommet des stèles frontières on remarque d'abord la représentation du ciel, constitué par une sorte de voûte terminée par des triangles ; sous la voûte céleste se trouve le soleil déversant ses rayons sur la terre. Plus bas, nous pourrions regarder indifféremment la partie de droite ou la partie de gauche, en faisant abstraction complète de l'autre, et cependant le sujet entier nous serait connu. En effet, il y a deux fois la même scène : le roi, la reine et deux princesses sont debout, adorant le disque solaire ou agitant un sistre ; d'un côté ils regardent vers la droite, de l'autre vers la gauche. Au sommet de la stèle de Toutankhamon, que nous avons signalée précédemment à propos du style des reliefs, nous trouvons une disposition analogue. Tout en haut se voit le ciel, sous lequel plane le disque ailé, celui-ci occupant exacte-

ment l'axe central ; en dessous, à droite comme à gauche, Amon et la déesse Maut reçoivent les offrandes du roi. Ces dispositions symétriques avec réduplication des figures apparaissent aussi dans la décoration des temples. Un linteau de porte provenant d'un temple de la Basse-Egypte, au Musée de Bruxelles, nous servira d'exemple (Recueil, pl. 39). Toute la partie supérieure du bloc est occupée par le ciel. Au centre se retrouve le disque solaire étendant ses ailes au-dessus de la figure du roi Séti Ier, debout, regardant vers la droite, la jambe gauche en avant, c'est-à-dire dans la pose habituelle. De chaque côté du disque solaire, le grand dieu protecteur. on a représenté deux statues, car le socle placé sous les pieds des divinités démontre que ce sont bien des statues. A droite Horus, à gauche Seth, déversent sur la tête du roi le contenu de vases. Ce qui s'en échappe n'est pas de l'eau, mais la vertu même des purifications, exprimée par les signes hiéroglyphiques de vie et de prospérité. Cette image principale. placée au-dessus de la porte, signifie sans doute qu'avant de franchir le seuil le roi devait subir la purification représentée. Les deux tableaux disposés à droite et à gauche du linteau montrent le roi présentant des offrandes à deux divinités. Ces deux tableaux latéraux venaient se placer exactement au-dessus des montants de la porte, décorés sur toute leur hauteur par des scènes d'offrandes analogues et en relation avec les divinités adorées dans la chambre même à laquelle la porte donnait accès.

De quelle manière disposait-on les inscriptions qui expliquent les sujets des tableaux ? Nous voyons que les signes sont tournés dans divers sens et que l'ensemble des inscriptions encadre régulièrement les figures. L'écriture hiéroglyphique se prêtait particulièrement à ces combinaisons, car on pouvait écrire dans quatre sens différents, c'est-à-dire de droite à gauche ou de gauche à droite en lignes horizontales, puis de droite à gauche et de gauche à droite, mais en lignes verticales. Les inscriptions peuvent de la sorte accompagner chacune des figures et la direction même du texte indique à quelle image il se rapporte. Le roi regarde vers la droite, dans la partie centrale : l'inscription placée au-dessus de sa tête se déroule horizontalement de droite à gauche. Au-dessus du dieu Horus, déversant le liquide et regardant vers la gauche, l'inscription est disposée en trois lignes verticales où les signes

vont de gauche à droite. Le dieu Seth regarde vers la droite et sa légende en trois lignes verticales a les signes disposés de droite à gauche, et ainsi de suite. Tout l'espace laissé libre par les figures est utilisé par les inscriptions qui se répartissent sur le panneau d'une manière extrêmement régulière.

Les artistes donnaient à des sujets placés l'un à côté de l'autre des dimensions parfois fort différentes selon l'espace disponible. Prenons par exemple un mur séparant deux chapelles voisines dans la partie postérieure du temple de Séti Ier, à Abydos (Temple de Séti Ier, fig. 7). Sur les montants des portes trois petits tableaux superposés remplissent la largeur du montant jusqu'au linteau. Sur le mur adjacent on s'est contenté de superposer deux tableaux, mais de plus grandes dimensions. Celui qui se trouvait en dessous est à peu près l'agrandissement exact d'un des petits tableaux que l'on voit à droite, sur le montant de la porte.

Les principaux sujets représentés peuvent pratiquement se classer en deux divisions principales : les cérémonies royales et les cérémonies du culte. Cette distinction toute superficielle est basée sur le fait que, d'une part, le roi paraît être le centre des actions qui, d'autre part, s'adressent directement à la divinité. En réalité, les cérémonies royales font partie, elles aussi, des cérémonies du culte.

Cérémonies royales. — On peut citer une série assez nombreuse de reliefs. Commençons par les tableaux relatifs à la naissance divine, dont on connaît des exemples principalement à Deir-el-Bahari et à Louksor. On y voit comment les dieux préparent la naissance du roi qui sera leur descendant et héritier. Dès sa naissance, les dieux et les déesses le reconnaissent comme étant de leur race, l'adoptent. L'enfant, à peine né, est soigné par des nourrices divines, présenté aux dieux qui le reçoivent dans leurs bras. Les déesses donnent le sein au roi, représenté comme un homme déjà muni de tous les insignes habituels de la royauté, portant sur la tête les diverses couronnes, tenant en main les sceptres et les attributs les plus variés. Il y a quelque chose d'un peu comique à voir, dans un bas-relief de la première salle hypostyle du temple de Séti Ier, à Abydos : Ramsès II sur les bras d'Isis, qui lui tient le menton, puis le passe à quatre déesses, de quatre

localités différentes, qui, à tour de rôle, lui présentent le sein (Temple de Séti Ier, fig. 1). Il semble bien qu'à chaque nourrice corresponde une coiffure différente du roi. L'impression risible que provoque le sujet, au premier abord, fait bientôt place à l'admiration lorsqu'on examine les images avec plus d'attention ; on constate que certains de ces tableaux d'allaitement royal ou d'adoption comptent parmi les plus beaux de la sculpture égyptienne. Il est tout à fait charmant, celui qui orne un mur du temple de Séti Ier (Temple de Séti Ier, pl. 14). La déesse Maut est assise sur un trône : elle présente le sein aux lèvres du jeune roi, dont elle tient le torse d'un geste maternel. Elle penche la tête en avant pour regarder son royal nourrisson, à qui elle adresse ces paroles, enregistrées dans l'inscription s'adressant à celui-ci : « C'est moi qui suis ta mère, qui ai créé ta beauté ; je t'ai nourri de mon lait ». Le critique, il est vrai, peut regretter que le mouvement général, si juste, ait été faussé dans l'un ou l'autre détail par suite de ces erreurs dans les lignes intérieures des silhouettes, signalées précédemment. Le roi ne pourrait pas nous montrer sa poitrine vue de face ; nous devrions le voir de dos, mais alors son bras gauche devrait être caché derrière le torse ; quant au bras droit, il devrait passer devant et non derrière le bras de la déesse. Je croirais volontiers que toute la dislocation vient du fait que, pour donner la pose réelle, il eût fallu que le roi avançât la jambe droite, ce qui est une impossibilité pour le dessinateur égyptien ; mais du moment que la jambe gauche est en avant, il n'y a plus moyen de disposer les bras autrement qu'ils le sont, quelle que soit l'absurdité générale du groupement.

De nombreuses scènes sont ensuite consacrées au couronnement du roi, puis à ce qu'on peut appeler le renouvellement du couronnement, s'il faut vraiment donner cette signification à la mystérieuse fête de Heb-sed. Parmi les incidents du couronnement, un des plus frappants et que l'on répète volontiers, est la remise au roi de ses couronnes, insignes, sceptres, armes, etc. Le dieu est assis sur son trône ; il tient en main par exemple le fouet, le sceptre en forme de crochet, le glaive recourbé et il les présente au roi, qui, soit debout, soit à genoux, tend la main pour les recevoir (Temple de Séti Ier, pl. 10). Les dieux présentent souvent aussi une sorte de palme à encoches, espèce de crémaillère à laquelle

sont suspendus des signes représentant les célébrations de fêtes : c'est un présage d'un règne long et heureux (Temple de Séti Ier, pl. 11 et 12). Le roi tend également la main pour recevoir le chapelet de fête engagé tout en haut de la crémaillère (Temple de Séti Ier, pl. 13). Citons encore l'inscription du nom du roi sur les feuilles ou les fruits d'un arbre sacré à Héliopolis. Amon, la crémaillère en main, est assis sur son trône ; Ptah est derrière lui, armé du même insigne. Au centre du tableau est l'arbre sacré, en partie caché par le roi agenouillé au premier plan, tandis que le dieu Thot se tient à droite, tenant en main la palette de scribe et traçant l'inscription. Il est suivi de la déesse Seshet, chargée spécialement des annales ; c'est pourquoi elle est mise en relation avec les scènes de couronnement. Au temple de Séti Ier, à Abydos, sur un tableau de la chapelle du roi on la voit même occupée à écrire ou à peindre les hiéroglyphes des inscriptions (Temple de Séti Ier, fig. 5). Elle est debout, tenant en main la palme de fête et l'écritoire et elle trace délicatement sur la muraille le nom du roi.

On peut citer enfin les scènes relatives à la fondation des édifices religieux, où l'on voit le roi, assisté des dieux, délimiter l'aire du temple, tracer le plan sur le sol, mouler les briques, poser la première pierre, consacrer les matériaux qui serviront à la construction.

Culte divin. — L'étude des tableaux relatifs au culte a pu être faite d'une manière précise, grâce à la comparaison de deux sources d'information. On possède, en effet, sur des papyrus, les rituels des dieux dont on connaissait les chapitres dispersés sur les murailles des temples. Ceux-ci apportaient, en outre, les illustrations qui manquent dans les papyrus. M. Moret a étudié le Rituel du culte divin journalier en Egypte et nous ferons bien de prendre le résumé de son excellent livre comme base de l'examen que nous allons faire de quelques tableaux : « Les formules et les gestes » sont destinés à être dites ou exécutés par le prêtre de service » (littéralement « le prêtre en son jour ») ; théoriquement ce prêtre » est le roi en personne, qui célèbre le culte divin comme fils et » successeur des dieux. Mais en fait le roi, ne pouvant officier » tous les jours ni dans tous les temples simultanément, délègue » ses pouvoirs au « grand prêtre de service ». Celui-ci, dépouillant

» sa propre personnalité, devenait le substitut du roi, déclarait
» qu'il était pharaon ou spécifiait que « le roi l'avait envoyé
» auprès des dieux ». Dans les tableaux des temples c'est aussi « le
» pharaon lui-même », et nul autre, qui officie. L'objet auquel
» s'adressait le culte était la statue du dieu; elle était généralement
» en bois doré, peint et incrusté de pierreries. Les membres en
» étaient articulés de telle sorte qu'on pût en mouvoir la tête,
» les bras et les jambes. La statue, de petite taille, était debout,
» ou souvent assise sur un trône, dans un naos de bois ou de
» pierre placé au centre du sanctuaire. Les portes du naos étaient
» fermées et un sceau d'argile retenait les liens du verrou en
» dehors des heures d'ouverture. Le naos était souvent remplacé
» par une barque d'apparat reposant sur un socle. La statue du
» dieu y était cachée dans la cabine et on la tirait de l'arche pour
» les cérémonies. Le culte de la statue divine comportait des
» gestes précis dont les tableaux nous donnent le détail, accom-
» pagnés de formules appropriées. Le cérémonial réduit à sa plus
» simple expression comprenait plusieurs parties : 1° Le roi ou le
» prêtre purifiait le sanctuaire et sa propre personne par des fumi-
» gations et des libations de nombre variable. 2° Il ouvrait le naos
» et se prosternait devant le dieu ; il purifiait la statue et la prenait
» dans ses bras pour lui rendre son âme. Puis, la porte du naos
» refermée, le roi sortait un instant. De nouveau le naos était
» ouvert, de nouveau le roi se prosternait. Une adoration plus
» développée suivait, accompagnée de la présentation d'offrandes
» choisies et de l'image symbolique de la déesse Maït. 3° Le roi
» faisait la toilette de la statue divine : purification, vêtement,
» fard, huile, parfum, insignes, bijoux de nombre variable.
» 4° Une dernière série de purifications et, après avoir apposé
» le sceau d'argile sur la porte, le roi quittait le sanctuaire » (Moret, p. 4 à 6).

Le temple de Séti Ier, à Abydos, par la multiplication des sanctuaires, apporte des séries de scènes rituelles fort complètes, sans compter que par la perfection du travail ces sculptures comptent parmi ce que l'art égyptien nous a conservé de plus parfait.

Le mobilier du culte est considérable, à en juger d'après les bas-reliefs ; nous en examinerons les principaux objets. On connaît

déjà les barques sacrées et le mobilier qui les entourent, d'après le sanctuaire d'Amon. Nous avons pu constater que l'édicule contenant la statue était posé sur la barque même ; mais il semble qu'il n'en était pas toujours ainsi, à en juger d'après une autre représentation. Elle date aussi de Séti Ier, puisqu'elle est gravée sur un des murs du temple de Kourna. La barque se présente avec son équipage de figurines divines et royales et, à première vue, on pourrait croire qu'il n'y a aucun changement. Cependant l'édicule central descend cette fois jusque sur les barres qui servaient à transporter la barque lors des processions. Il est donc conçu comme une sorte de boîte, faite surtout pour dissimuler temporairement l'image du dieu qui se trouvait au centre de la barque. En certaines circonstances la barque pouvait sortir de cette espèce d'abri pour naviguer sur un lac sacré.

Dans le sanctuaire d'Osiris, à Abydos, sur l'une des parois nous trouvons une barque (Temple de Séti Ier, pl. 19), tandis qu'en face nous avons à faire cette fois à un autre emblème sacré (Temple de Séti Ier, pl. 20). C'est un pieu surmonté d'une châsse de forme à peu près conique. Sur la base, où se fixe le pieu, se voient plusieurs figurines royales correspondant à l'équipage des barques. Le tout est fixé à des barres permettant de porter l'objet sacré aux processions. Devant et des deux côtés, une série « d'étendards » surmontés par des figures de divinités sont fichés en terre. Entre les étendards on voit aussi un grand sceptre de la forme de celui qui se trouve souvent entre les mains des défunts sur les statues funéraires de l'Ancien Empire. On reconnaît également deux bâtons, faisant partie de l'équipement du dieu, et qui correspondent peut-être au grand bâton que nous avons vu aussi entre les mains des personnages représentés par les statues.

Des sceptres et pieux analogues sont également représentés sur les murs de la salle hypostyle, dépendant du sanctuaire d'Osiris (Temple de Séti Ier, pl. 28 et 29). On y voit le roi présentant à ces fétiches des offrandes, absolument comme il pourrait le faire devant des divinités à formes humaines. Il leur présente en effet à boire et à manger ou bien encore des pièces de vêtements. C'est ainsi que nous voyons un des fétiches d'Osiris, le dad ou didou, d'abord dressé par le roi, puis habillé d'un jupon. Un peu plus loin, nous retrouvons avec plus de détails l'objet sacré qui se

trouvait dans le sanctuaire d'Osiris. Nous voyons mieux comment il est composé. C'est un pieu surmonté d'une masse conique, à la partie supérieure de laquelle apparaît le masque du dieu lui-même, et l'on sait par diverses indications que c'était la châsse contenant la tête du dieu Osiris. A la base du pieu deux petites figures royales agenouillées le soutiennent et viennent nous rappeler l'attitude que nous avons remarquée plusieurs fois dans les statues en ronde bosse. Ici, le roi accompagné d'une prêtresse jouant le rôle de la déesse Isis, est occupé à oindre ou à farder les cheveux de la tête divine.

Voici maintenant d'après le rituel journalier quelques épisodes qui se répètent avec peu de variantes d'une chapelle à l'autre (Temple de Séti Ier, pl. 18 et s.). Il n'y a généralement que deux personnages : le dieu et le roi qui lui fait face ; le dieu tourne le dos au fond du sanctuaire. Le roi brûle de l'encens, s'incline pour saluer au moment où il pénètre. L'action suivante consiste à mettre les mains sur le dieu, ce que nous appellerions la première prise de contact, de manière à s'assurer que toutes les purifications nécessaires ont obtenu pleine efficacité et que le roi peut impunément toucher l'idole. Le roi s'agenouille, présente un vase où brûle une flamme ; et, comme la même scène se répète deux fois de suite, sans aucune modification, on pourrait croire à une erreur du décorateur si le texte explicatif ne nous citait deux chapitres différents du rituel. Un peu plus loin nous retrouvons encore des scènes identiques de présentation de bandelettes, ou plus exactement de vêtements : le texte détermine que l'on pouvait présenter la bandelette blanche, la bandelette verte, la rouge et une quatrième dont la couleur n'est pas précisée. Puis c'est le tour des bijoux et des ornements divers, contrepoids de colliers, sceptres, anneaux de bras ou de jambes ; on passe ensuite à la coiffure : on la remet droite (Art, pl. 169), on y fixe les différents accessoires, cornes, plumes, etc. A en juger par les variantes, il semble que l'action se renouvelait pour plusieurs statues divines placées dans le même sanctuaire. Nous voyons, par exemple pour le dieu Ptah, une statue debout succédant à une statue assise. Il y a autant de raison de faire pour les dieux ce que nous avons vu qu'on faisait pour les rois ou les particuliers. Leurs tombeaux nous ont montré des statues les représentant dans différentes attitudes :

il fallait bien que l'âme pût se tenir debout ou s'asseoir suivant ses caprices. Dans la chapelle d'Horus, le roi lave l'autel avant d'y déposer les offrandes (Temple de Séti Ier, pl. 41) ; il présente ensuite deux vases de vin à la déesse Isis (Temple de Séti Ier, pl. 36 et Art, pl. 170). Nous pouvons nous arrêter un instant à ce tableau pour remarquer, encore une fois, le parfait équilibre de la composition. Le panneau est séparé des précédents par de longues lignes d'inscriptions allant du haut en bas de la muraille. A droite, la déesse est assise sur son trône, la tête surmontée de la coiffure habituelle des reines, dépouille de vautour, couronne à uraeus, disques et grandes plumes, qui montent jusqu'au-dessus du panneau. En face d'elle, le roi se tient debout, les bras levés, pour présenter l'offrande. Pour permettre aux deux têtes de se trouver au même niveau on a surélevé le trône de la déesse, évitant ainsi l'erreur commise dans bien des groupes en ronde bosse et qui consistait, pour sauvegarder le principe d'isocéphalie, à donner au personnage debout ou au personnage assis des proportions notablement différentes. Au-dessus de la tête du roi, un faucon disposé en angle occupe le coin du tableau. Les inscriptions au-dessus du roi, comme au-dessus de la déesse, remplissent l'espace vide, mais avec assez de réserve pour laisser la scène principale clairement dégagée, ce qui n'est pas toujours le cas. Entre le roi et la déesse une seule ligne verticale qui, contrairement à l'habitude, n'a pas même été séparée du champ par des traits, indique quelle est l'action exécutée par le roi. Nous y trouvons un bel exemple de la souplesse, dirait-on bien, des signes hiéroglyphiques. Les premiers mots « présentation du vin à » se trouvent disposés par rapport à l'image du roi ; « Isis la mère divine » se trouvent au contraire tournés comme ils doivent l'être par rapport à l'image de la déesse, puis la formule se termine dans le sens des premiers mots. Par conséquent la direction de l'inscription varie au cours de la phrase.

En un autre endroit, dans une des dernières salles du temple, les tableaux présentent une variante notable. Le temple de Séti Ier à Abydos, on ne doit pas l'oublier, est un édifice funéraire consacré au culte du roi. Jusqu'ici le roi faisait des sacrifices à la divinité. Or, voici un tableau où nous trouvons encore, il est vrai, un Osiris sous la forme habituelle; mais l'inscription a soin

de nous avertir qu'il s'agit du roi Séti Ier, qui est dorénavant identifié au dieu des morts Osiris, et cette fois ce n'est plus Séti Ier lui-même qui peut présenter l'offrande. Dans les temples de divinisation royale, tels que nous en avons signalé pour Ramsès II en Nubie, nous avons relevé le fait que le roi était en adoration devant sa propre image installée parmi les dieux. Ici ce n'est plus la même chose : le roi est un mort ; on a accompli pour lui les rites, il est parti dans le monde des dieux et le culte qui s'exécute sur la terre fait partie des attributions d'un personnage spécial que l'on appelle l'Anmoutef. C'est le prêtre du culte royal et ce rôle semble avoir été joué par le prince héritier, fils, et successeur par conséquent, du roi défunt. C'est lui que nous voyons dans notre tableau jetant de l'encens sur la flamme ; il est suivi d'une femme agitant un sistre, que les inscriptions désignent comme étant la déesse Isis. C'est probablement la reine ou une prêtresse jouant le rôle d'Isis à l'égard de son époux et frère, Osiris, auquel le roi s'est substitué (Temple de Séti Ier, pl. 46).

On remarquera la beauté d'exécution de ces bas-reliefs d'Abydos, dont nous venons de passer en revue quelques spécimens. Le dessinateur qui a tracé ces figures sur la muraille était d'une habileté réellement consommée. Ses traits sont élégants, souples, les formes en général d'une proportion admirable et le sculpteur était certainement à la hauteur de celui qui lui avait ainsi marqué sa tâche. Il attaquait le calcaire à fin grain avec une sûreté véritablement déconcertante, dégageant les silhouettes qui n'ont que quelques millimètres de saillie, modelant les différents plans, malgré ce peu d'épaisseur, d'une manière telle que les chairs paraissent vivantes. Aux endroits où le soleil a frappé pendant des heures nombreuses et où le mur a conservé la polychromie, quand on touche les sculptures on croirait ressentir le contact de la chair vivante. Evidemment, à première vue, pour le visiteur non initié il y a des étrangetés de formes, mais nous y sommes suffisamment habitués maintenant pour qu'elles ne nous empêchent plus de goûter toute la grâce ou toute la fermeté, selon le cas, de certaines de ces figures royales ou divines d'Abydos. Les deux déesses Maat et Renpet, de la seconde salle hypostyle, sont justement célébrées (Temple de Séti Ier, fig. 2). A quelques pas de là, c'est avec une admiration toujours grandissante qu'on

regarde ce beau Séti Ier, présentant à Osiris l'image de la vérité (Art, pl. 72). Sur le front des sanctuaires, il y a des théories de nomes agenouillés, dont les corps caractéristiques sont enlevés avec un véritable brio (Temple de Séti Ier, pl. 15). Dans le sanctuaire du roi, la tête du prêtre Aamoutef a été modelée avec un soin minutieux. Si on la compare aux nombreuses têtes royales on voit que, vraiment, quand le dessinateur et le sculpteur voulaient en prendre la peine, ils pouvaient diversifier leurs types (Temple de Séti Ier, fig. 5). Les images royales ont été — et cela se comprend — exécutées avec un soin particulier. Je citerai parmi les meilleures le tableau du sanctuaire d'Harmakis, où le roi est occupé à remettre la coiffure du dieu (Temple de Séti Ier, pl. 26 et Art, pl. 169). En présence de cette figure, on ne peut que confirmer de la manière la plus complète ce qu'écrivait Maspero : « On a prodigué partout un calcaire blanc de Tourrah, d'un grain » admirable, paré de ces reliefs ciselés finement, les plus beaux » peut-être qui subsistent dans la vieille Egypte. Les maîtres qui » les ont sculptés et peints appartenaient à l'école thébaine et leur » dessin présente l'analogie la plus frappante avec celui des monu- » ments dédiés par Aménophis III, mais leur ciseau s'y révèle » plus souple et plus libre : on y saisit l'influence des artistes » qui composèrent le modèle des scènes d'El-Amarna. Ils ont » prêté le profil du roi aux dieux et aux déesses, un profil pur et » doux, au nez anguleux, aux lèvres fermes, aux yeux en amandes, » aux sourcils mélancoliques ». (Histoire, tome II, p. 381-82). Mais à propos de ce profil du roi on peut faire cependant une constatation curieuse. On aurait pu croire qu'au moment d'attaquer la décoration du temple, le chef dessinateur avait fixé un portrait « ne varietur » que l'on se contenterait de répéter autant de fois qu'il le faudrait. Et cependant il n'en est pas tout à fait ainsi. Que l'on compare deux têtes royales prises sur les murs d'une même chapelle, et un peu d'attention permettra de constater que l'angle facial des deux n'est pas identique. Si on les superpose en faisant coïncider aussi exactement que possible les deux oreilles, on s'aperçoit que dans une des images la partie inférieure du visage est sensiblement projetée en avant, suivant la manière évidemment héritée des sculpteurs de Tell-el-Amarna, dont Maspero vient précisément de noter l'influence.

Le temple de Séti Ier nous permet de constater une fois encore la rapidité de la transformation, pour ne pas dire déjà de la décadence, de l'art égyptien à peu d'années de distance. Il suffit de franchir quelques pas pour passer des reliefs de Séti Ier à ceux de Ramsès II. Parmi ceux-ci, il y en a qui sont vraiment très beaux, entre autres l'épisode du roi chassant au lasso le taureau qui va servir au sacrifice (Temple de Séti Ier, pl. 18). L'allure générale de cette scène est remarquable et donne une impression de mouvement intense, mais comme le dessin est plus maigre et plus sec ! C'est d'un travail évidemment plus rapide et qui est moins soucieux de la belle exécution. Veut-on lui comparer un fragment de scène funéraire sculptée au soubassement d'une des salles du temple de Ramsès III à Medinet-Habou : on croirait difficilement que l'on avait à faire aux praticiens des ateliers royaux, tant le style du dernier exemple est négligé ; mais il semble que l'on entrevoie déjà, dans la manière du bas-relief de Ramsès II, quelque chose du mouvement de décadence qui a conduit à ces figures sèches et étriquées du relief de Ramsès III.

CHAPITRE XXXIII

LES TOMBES DE TELL-EL-AMARNA ET DE MEMPHIS

De nombreuses localités possèdent des tombes du Nouvel Empire, mais nous pouvons sans inconvénient négliger tous les sites accessoires. Il suffira de mentionner les tombes du commencement du Nouvel Empire à El-Kab, qui, au point de vue de l'histoire de l'art, ne présentent rien de particulièrement important à noter. Nous nous occuperons d'abord de Tell-el-Amarna et de Memphis, puis de Thèbes.

Tell-el-Amarna. — Les monuments funéraires découverts dans la nouvelle capitale d'Aménophis IV se répartissent en deux grands groupes : le groupe du nord et le groupe du sud. Il faut y ajouter un monument isolé dans une gorge du désert et qu'on appelle souvent la tombe royale.

Il n'est pas sûr que ce tombeau ait été destiné réellement au roi, bien que le texte des stèles parle d'une tombe royale et que Barsanti, qui l'a trouvé, y a découvert des fragments de statuettes funéraires royales. D'aucuns prétendent que ce n'est que la sépulture des princesses. D'ailleurs la décoration n'en a jamais été achevée, ce qui est du reste le cas, comme nous allons le voir, pour presque tous les tombeaux d'El-Amarna. Il est curieux que les tableaux conservés se rattachent, pour la plupart, à la mort d'une des princesses et aux rites funéraires célébrés en son honneur. Dans les bas-reliefs on voit une scène de culte qui se passe devant l'entrée du temple ; un autre tableau montre les peuples étrangers participant à l'adoration du disque solaire : les Asiatiques, les Libyens, les Nègres acclament la divinité d'Aménophis IV et se prosternent dans des attitudes diverses. A deux endroits différents du tombeau on a représenté une scène, unique jusqu'à présent dans le répertoire, pourtant si riche, des tableaux funéraires de

l'ancienne Egypte : on assiste aux derniers moments d'une princesse. Le roi et la reine se lamentent au pied du lit de mort de leur enfant ; à l'extérieur de la chambre les serviteurs et les servantes se livrent à toutes les manifestations de leur douleur. Une femme, tenue à bras le corps par une autre, semble vouloir se précipiter vers la chambre mortuaire. Dans un autre endroit du tombeau on a relevé les restes d'un tableau de lamentation qui compte parmi les dessins les plus parfaits de l'art égyptien. Toutes ces femmes qui gesticulent et qui pleurent sont disposées avec beaucoup de variété et les attitudes, notées en quelques traits simples, font une grande impression. C'est dans le même tombeau que se trouve une scène que nous avons examinée précédemment à propos des édicules légers. Une statue de Meket-Aten est disposée sur un socle autour duquel on semble avoir construit une sorte de kiosque en matériaux végétaux ; le roi, la reine et leur fille aînée vénèrent la jeune morte.

Les tombes des grands personnages ont été réparties au flanc de la montagne en deux groupes principaux : l'un au nord, l'autre au sud. On a cherché s'il n'existait pas l'un ou l'autre élément capable d'établir une chronologie de ces sépultures : on aurait pu alors suivre le développement du style des reliefs au cours des quelques années de règne d'Aménophis IV. Le premier fait sur lequel on a voulu s'appuyer est le nombre des princesses qui figurent dans les représentations des différentes tombes. On connaît par leur nom six princesses, filles d'Aménophis IV. Nous avons vu en étudiant les stèles que les trois premières sont nées vers la fin de l'an 4, de l'an 6, de l'an 8, et ceci permettrait, lorsqu'on constate l'apparition de l'une des princesses sur un monument, de déterminer approximativement l'année du règne. Quand on dispose les tombeaux suivant cette donnée, on constate qu'il y a une princesse par exemple au tombeau de Mahou et de Ramès, deux dans le tombeau d'Ani, puis dans d'autres tombeaux trois, puis trois et quatre, puis quatre, puis enfin cinq et six. Or on peut constater que pour tous les tombeaux du sud il n'y a jamais plus de trois filles, tandis que dans les tombeaux du nord il y en a trois et davantage. En s'appuyant sur ce seul élément, on pourrait donc affirmer que les tombeaux du sud sont plus anciens que les tombeaux du nord. Mais une grave difficulté

se présente. Aménophis IV a donné à son dieu, le disque solaire, un nom particulier comprenant, comme le nom d'un souverain, deux cartouches. Dans la première forme sous laquelle ces cartouches apparaissent, par exemple sur les stèles, dès les premières années du règne, il y a encore dans un des cartouches une image d'une divinité sous forme animale : le faucon. A un certain moment ce dernier reste des anciens cultes dut disparaître également et, par le fait, apparaît une nouvelle version du nom de la divinité. On a remarqué que la plus ancienne forme est presque invariable dans les tombes du sud et sur les stèles. On la trouve quelquefois aussi dans le groupe du nord, mais précisément dans les tombes d'Ahmes, Pentou et Panehesi, où l'on voit respectivement trois et quatre filles. On peut en déduire que le cartouche du premier type tombe en complète désuétude dès l'an 10 du règne. Et ceci cadre parfaitement avec le premier argument. Mais voici où l'affaire se complique. Dans la tombe de Mahou, où il n'y a qu'une fille représentée, les cartouches d'Aten ont la forme la plus récente; de même dans le tombeau d'Ani, où il n'y a que deux filles. Cela remet évidemment en question toute l'affaire et empêche de tirer une conclusion assurée de ces observations. (Davies, t. II, p. 7 et t. IV, p. 14).

On doit donc actuellement renoncer à classer les tombes strictement par ordre chronologique et se contenter d'examiner le répertoire des scènes qu'on y rencontre.

Chaque tombe offrant au premier plan le roi et la famille royale, on serait toujours tenté de croire, à première vue, qu'on entre dans une sépulture royale. Aménophis IV est chez lui, prenant son repas en compagnie de la reine, des princesses et même de sa mère Tii. Le roi, accompagné de sa femme et de son escorte, sort de son palais pour se rendre au temple et y faire les sacrifices. C'est à ce propos que l'on a dessiné les plans du palais et des temples dont nous nous sommes occupés précédemment. Entre les deux édifices on voit le cortège royal, le char qui porte le roi, la reine et l'une des princesses, ou bien les divers chars montés par le roi, la reine, les princesses et leurs suivantes ; puis, tout à l'entour, les gens de l'escorte, représentés chacun à leur rang. Les soldats égyptiens ou la garde étrangère, composée de Sémites, de Nègres, de Libyens, s'élancent d'une course rapide pour suivre

le mouvement du cortège. Si l'on compare ces soldats à ceux de la procession de Deir-el-Bahari, on constatera une différence complète entre les coureurs qui se tenaient bien droits, mais dont les pieds avaient l'air de toucher à peine le sol, et ceux-ci, courbés en avant, lancés à une allure trop rapide.

Au tombeau d'Ahmes on a pu reconstituer, en relevant soigneusement tous les restes sur la muraille, un tableau fort gracieux : le roi, la reine et l'aînée des filles sont ensemble dans un même char. Le roi et la reine ont pris une attitude aussi gracieuse qu'intime, tandis que la fillette semble s'amuser beaucoup à surveiller l'allure des chevaux. Le disque solaire plane au-dessus du couple royal. Un des rayons terminés en main, vient placer un signe de vie devant les narines du roi et de la reine.

Arrivé au temple, le roi monte à l'autel, fait le sacrifice, à peu près de la même manière que nous l'avons vu représenté dans le tableau supérieur des stèles. Au tombeau d'Api, le roi et la reine offrent au dieu des bijoux, tandis que trois princesses qui accompagnent leurs parents agitent des sistres. Les bijoux consistent en des pectoraux composés de deux cartouches du dieu adorés par les princesses. Pour le bijou tenu par le roi, il y a une princesse debout de chaque côté : pour le bijou tenu par la reine, il n'y a qu'une figure assise. C'est en quelque sorte la consécration au dieu des trois princesses. Remarquons combien ces figures royales sont déformées et décharnées à l'extrême. Nous n'hésiterons pas à y reconnaître le maximum de l'exagération, comme dans les tableaux des stèles.

Sur les images qui nous montrent le temple et ses dépendances, on voit aussi figurés les prêtres, les prêtresses, les serviteurs et particulièrement, en un groupe remarquable, les musiciens et les chanteurs. Au tombeau de Merira, le premier grand prêtre d'Aten, se trouve le groupe justement célèbre des aveugles, dont les têtes caractéristiques ont été rendues avec un rare bonheur d'expression (Art, pl. 172).

Une scène fréquente est ce qu'on appelle la distribution des récompenses. Dans la cour se sont rassemblés de nombreux personnages, et l'un d'eux, le bénéficiaire de la fête, au premier rang devant le balcon, reçoit les présents que lui fait le roi. C'est ici que nous trouvons les représentations les plus détaillées du

« balcon d'apparition » que nous avons étudié précédemment et dont un exemple en pierre existe dans la première cour de Medinet-Habou. La balustrade d'appui était décorée d'un tableau symbolisant les victoires du roi. Au centre se trouve le signe de réunion que nous avons signalé plusieurs fois. Les liens qui d'ordinaire sont noués par des Nils, servent ici à attacher par le cou des prisonniers appartenant aux diverses races vaincues par les Égyptiens. Des tableaux de l'espèce étaient quelquefois constitués par des plaquettes en faïence multicolore. Le roi et la reine s'appuient au coussin qui borde la balustrade et ils lancent dans la cour des objets divers : colliers, pièces d'orfèvrerie, destinés à récompenser les services de l'un ou l'autre haut personnage. On voit même au tombeau de Aï que celui-ci avait reçu une paire de gants et ceux-ci, objet probablement de haute nouveauté, faisaient l'admiration de tous ceux qui voyaient Aï sortant du palais les mains gantées. Les princesses aident leurs parents dans la distribution et paraissent prendre grand plaisir à la fête. Le bénéficiaire, souvent accompagné de sa femme, reçoit les cadeaux, tels Aï et Tii sa femme, le cou déjà chargé de colliers, levant la tête vers la tribune royale, pleins d'orgueil et de reconnaissance. Dans la cour nous rencontrons une nombreuse assemblée ; les équipages d'abord, puis les membres de la garde étrangère, composée de délégations des différents pays, les serviteurs, porte-éventails et chasse-mouches, les hauts dignitaires, les scribes empressés à noter sur leurs tablettes les incidents de la cérémonie et à recueillir les paroles qui sortent des lèvres du roi : Ce sont « les journalistes de l'époque », comme on l'a fait remarquer très justement. Au tombeau de Aï, des personnages manifestent leur joie en se trémoussant, en bondissant et en exécutant des sauts désordonnés. A l'extérieur du palais se presse la foule qui n'a pu entrer à l'intérieur. On voit le corps de garde. « Les factionnaires ont entendu le bruit et les réjouissances, ils questionnent des enfants et les envoient aux nouvelles. Premier factionnaire : « Garçon, en l'honneur de qui ces réjouissances ? — La fête est pour Aï, le père divin, et pour son épouse Tii. On les a faits gens de l'or ». Second factionnaire : « Ecoute ! va voir ces grandes réjouissances ; je veux savoir ce qui en est ; fais vivement. — On te satisfera, tu peux t'en rapporter à moi ». Un troisième factionnaire est déjà

renseigné par la renommée grossissante et à un ami qui le questionne il répond : « Lève-toi et tu verras : c'est l'excellente chose que le pharaon a faite pour Aï, le père divin, et Tii. Pharaon leur a donné par millions les charges d'or et toutes sortes de richesses ». A un enfant qui se repose de ses courses, un camarade dit, en posant un sac sur un pliant : « Veille sur ce sac et sur ce pliant pendant que nous allons voir ce que l'on fait pour le père divin Aï ». (Lagier, p. 104-105). N'est-il pas intéressant de trouver des scènes épisodiques de cette espèce insérées par les dessinateurs au milieu des tableaux officiels les plus solennels ? Si les bas-reliefs des temples nous ont montré les grandes peintures historiques, nous trouvons ici les scènes de genre comme on n'en rencontrera peut-être plus dans l'histoire de l'art avant les Flamands.

Parfois les tableaux nous font assister aux devoirs de la charge royale. Le souverain vient recevoir le tribut des vassaux, ce qui donne lieu à une fête solennelle. Une autre fois il est en tournée d'inspection et va vérifier les postes de police dans la région du désert. Il reçoit le rapport du gouverneur, qui lui présente le chef de la police Mahou. Le même fonctionnaire s'est fait représenter sur les murs de son tombeau, venant au rapport devant le gouverneur et son conseil pour lui faire part de la capture de brigands.

Comme on le voit, les personnages pour qui les tombeaux ont été faits n'apparaissent le plus souvent qu'au second plan, et partout ils sont éclipsés par la figure royale. Près de l'entrée des tombeaux on trouve généralement des images du défunt agenouillé et adorant le dieu Aten. Devant ces figures se rencontre la copie du célèbre hymne au soleil, composé par le roi ou tout au moins sous son inspiration. Ces figures des défunts agenouillés dans l'adoration sont intéressantes à comparer, car nous y surprendrons peut-être quelque chose de la transformation du style. Dans le groupe du sud il n'y a qu'une princesse au tombeau de Ramès. Or, si l'on compare la figure du défunt agenouillé aux monuments de la première moitié de la XVIIIe dynastie, on constate que le dessin a subi, dans une forte mesure, l'influence artistique qui déforma les traits d'Aménophis IV. La même influence paraît encore manifeste, bien que plus modérée, dans le groupe d'Aï et de sa femme Tii adorant le dieu. Regardons à présent Mahou, et nous verrons immédiatement que tout ce qu'il y avait d'exa-

géré dans les deux exemples précédents a disparu et que le portrait de Mahou peut être mis sur le même pied que les plus beaux bas-reliefs de la fin de la XVIIIe dynastie. Or chez Mahou, nous l'avons dit tout à l'heure, il n'y a également qu'une princesse, comme chez Ramès, mais les cartouches divins sont de la seconde forme. S'il est vrai que cette seconde forme n'apparaît que vers l'an 10 du règne, il faut bien admettre que le nombre des princesses n'a pas de valeur comme argument chronologique. On s'imaginerait difficilement que deux tombes si différentes aient été construites à la même époque, peut-être la même année ; on serait davantage porté à croire que la tombe de Mahou est d'une époque plus avancée dans le règne, à un moment où, comme nous l'avons vu à propos de la sculpture, on en était revenu déjà des exagérations du début. L'art égyptien après sa crise est en train de recouvrer la santé.

A Tell-el-Amarna les scènes funéraires sont d'une grande rareté dans les tombeaux, restés pour la plupart inachevés. La mort inopinée d'Aménophis IV refroidit sans doute brusquement l'enthousiasme et la dévotion envers le dieu Aten ; la plupart des hauts personnages s'empressèrent d'abjurer leur erreur, quittèrent la ville nouvelle pour regagner Thèbes. Là reposaient leurs ancêtres ; c'est là aussi qu'ils voulaient eux-mêmes reposer. Mais alors pourquoi, dans ce moment de réaction et d'aversion, les tombeaux d'El-Amarna n'ont-ils pas été détruits ? C'est qu'il y avait une « tranche » de la vie de ces courtisans qui s'était passée dans la nouvelle capitale du roi hérétique et il importait que l'âme pût revivre ces épisodes comme les autres. Le double, lorsqu'il viendrait hanter les environs de la capitale abandonnée, trouverait sur les parois des tombeaux tous les événements importants qui s'étaient déroulés là, et il n'y trouverait que cela. Les Egyptiens haut placés avaient souvent des tombeaux dans des localités très éloignées l'une de l'autre. C'est ainsi que l'on a constaté, il n'y a pas longtemps, qu'un prince de Siout, du Moyen Empire, gouverneur du Soudan, avait été enterré à Kerma, à la mode soudanaise, au milieu d'esclaves sacrifiés, tandis qu'on connaissait depuis longtemps son tombeau, du type classique, à Siout même.

Memphis. — Dans la Basse-Egypte, un rôle exceptionnellement

important a toujours été rempli par Memphis, même à l'époque où Thèbes était la capitale incontestée. Si le personnel de la cour était enterré à Thèbes, nous savons que les plus hauts dignitaires de Memphis, notamment les grands prêtres de Ptah, choisissaient pour leur sépulture la nécropole avoisinant les pyramides de l'Ancien Empire. Malheureusement, les tombeaux de la XVIIIe dynastie et de la XIXe dynastie ont été pillés et détruits, en majeure partie au commencement du XIXe siècle de notre ère. Des fragments plus ou moins nombreux sont arrivés à cette époque dans plusieurs grandes collections européennes ; plus tard Mariette en a retrouvé à son tour lors de ses recherches à Saqqara. Dans les dernières années Quibell en a exhumé un bon nombre. Mais il n'a pas été possible jusqu'à présent de réunir ces fragments dispersés ; une publication d'ensemble permettrait peut-être de reconstituer de grands tableaux. Les morceaux les plus considérables sont actuellement à Leiden. On connaît des pièces séparées à Londres, à Paris, à Bruxelles, à Berlin, à Copenhague, à Bologne, à Florence, à Alexandrie, au Caire, etc. On pourrait citer, comme les plus anciens en date, les fragments de Pa-Aten-em-heb à Leiden, le nom de ce personnage étant composé avec celui du dieu d'Aménophis IV. Son tombeau daterait donc de cette époque. Sur une des parois se trouve un admirable groupe de prêtres et de musiciens, dont les têtes sont exécutées avec une perfection qui fait penser au groupe des musiciens aveugles du tombeau de Merira (Recueil, pl. 34). Le joueur de harpe, tout spécialement, a une tête d'un modelé vraiment remarquable. Près de ce panneau on n'est pas peu surpris d'en trouver un autre où les scènes sont dessinées d'une manière assez sommaire. On a tiré d'un manuscrit religieux la vignette figurant les champs d'Ialou, tels qu'on les connaît par l'étude des papyrus à illustrations. Le mort et sa femme sont arrivés dans les régions infernales, ils y adorent les divinités, circulent en canot, s'asseyent devant un sacrifice, puis ils se livrent à des travaux agricoles, labourant, coupant les blés. Le dernier registre donne une composition de ce qu'on appelle la géographie infernale. Tout cela est fait d'une manière presque négligée et, en tout cas, nullement comparable à la fine exécution de la paroi voisine.

Une autre représentation des champs d'Ialou, mais d'un travail

beaucoup supérieur, est connue par un beau fragment du Musée de Bologne, qui provient d'un tombeau très important d'un personnage du nom de Horemheb. Des fragments du même tombeau sont à Leiden, au British Museum, à Alexandrie, à Vienne et au Caire. Ce qui donne un intérêt particulier à ce tombeau c'est que Horemheb, auquel il était destiné, est plus tard monté sur le trône d'Egypte : c'est l'Horemheb de la fin de la XVIIIe dynastie. Voilà pourquoi, sur le fragment montrant les champs d'Ialou, on a ajouté après coup le serpent royal devant la coiffure des petits personnages que nous voyons ici se livrant aux travaux des champs.

Plusieurs fragments de Bologne montrent des scènes épisodiques, malheureusement fort incomplètes, mais qui sont d'une exécution vraiment supérieure. Sur l'un d'eux nous avons un bon exemple d'architecture figurée. Le centre du morceau est occupé par une maison représentée de la manière la plus simple. A gauche, la porte avec le battant ouvert : devant elle, le serviteur en train de balayer ; un peu plus loin, à sa droite, l'arroseur, puis un surveillant. Le profil de la maison est marqué par un seul trait vertical qui monte de chaque côté et se continue par le profil du toit à double pente. Celui-ci repose au centre sur une mince colonne papyriforme à chapiteau ouvert. Dans l'angle intérieur, à droite, on a dessiné une salle séparée, dont la porte est également marquée. C'est le magasin renfermant des vases et des provisions diverses. A l'intérieur de ce qui paraît la salle principale de la maison on voit un pliant, une table chargée de victuailles et des vases posés sur des supports. Sur le côté, des serviteurs s'empressent de l'approvisionner. A droite un homme porte, au moyen d'une balance, des vases enfermés dans un filet. A gauche, un serviteur court en tenant en main une outre vide, et l'on peut constater que cette dernière figure est posée très librement dans le champ, sans ligne de base, et qu'on l'a dessinée de plus petites dimensions que les personnages du premier plan. Sur un autre bloc, une scène extrêmement mouvementée se déroule sur un sol dont les lignes ne sont pas parallèles, à peu près comme dans certains tableaux militaires. Au-dessus, il y a deux chars, puis un coureur. Au-dessous on voit, au centre, un cavalier dont le cheval est lancé au galop, les quatre pattes ayant quitté le sol. Ce sujet est exceptionnel

dans l'art égyptien. A droite il y a un groupement de figures fort rare également. Six hommes ont chargé sur leurs épaules une lourde poutre et la transportent sous la surveillance d'un contremaître. Un autre fragment nous donne le plus beau groupe de captifs nègres que l'on puisse relever sur les bas-reliefs d'Egypte. Ces pauvres gens sont assis sur le sol dans des poses variées, avec des gestes un peu simiesques ; les têtes, très différentes l'une de l'autre, sont disposées dans des attitudes bien étudiées. Les surveillants qui les dirigent et dont l'un brandit une verge sont dessinés par les mêmes ouvriers qui ont fait les reliefs d'El-Amarna. L'Egyptien qui est debout au milieu du tableau a une coupe de visage des plus caractéristique.

L'analogie de style paraîtra plus grande encore si l'on considère le fragment de Leiden, où le roi et la reine sont représentés. C'est bien Aménophis IV et sa femme ; mais certainement tout ce qu'il y avait d'outré dans le rendu du corps, et spécialement dans la finesse des attaches, a été sagement laissé de côté. Vraiment, on peut dire sans exagérer que pour trouver dans l'art antique quelque chose qui égale le beau corps de reine que nous avons ici, il faut aller chercher les points de comparaison parmi les reliefs les plus parfaits de la Grèce classique. Le fragment de Leiden provient d'une scène, comme on en connaît de nombreux exemples, où le roi comblait de présents le haut fonctionnaire au moment où celui-ci lui amenait les tributaires étrangers.

Le Musée de Leiden a conservé encore quelques excellents fragments qui nous montrent des épisodes de la même cérémonie. Nous avons déjà rencontré plusieurs exemples de combinaisons de nombreuses figures ; il en est peu qui vaillent un groupe d'étrangers par la variété des attitudes et la diversité des types ethnographiques. Bien que l'ensemble soit inscrit à peu près exactement dans un carré relativement restreint, le dessinateur a réussi à placer neuf personnages sans produire de la confusion. Sur le sol, deux sont étendus à plat, l'un sur le ventre, l'autre sur le dos. Un peu au-dessus un troisième, qui vient de se prosterner, commence à se relever. Un peu au delà, et s'ouvrant comme en éventail, trois têtes légèrement étagées conduisent par transition au niveau des trois personnages du dernier plan, debout et levant les bras en signe d'acclamation. Les vêtements et les coiffures offrent une

très grande variété, chaque détail servant à préciser l'image en caractérisant un pays ou même une tribu. Dans un tableau symétrique, en face, les Egyptiens amènent devant le roi une bande nombreuse d'émigrants qui demandent asile à l'Egypte, comme le firent les fils de Jacob à la suite de la famine (Recueil, pl. 35-37). Ce cortège mérite notre attention. En avant Horemheb lui-même, debout, les bras en l'air, reçoit la récompense de son zèle et de ses services ; on lui suspend au cou de nombreux colliers, on en dépose sur des plateaux ; ici aussi on peut constater clairement qu'un serpent royal a été ajouté après coup à la partie antérieure d'une coiffure qui n'était pas une coiffure royale. Après avoir occupé les plus hauts emplois sous le règne d'Aménophis IV et de ses successeurs immédiats, Horemheb devint roi à son tour et se fit creuser une tombe royale, en bonne et due forme, dans la vallée des tombeaux à Thèbes ; nous en avons déjà parlé. Pourquoi laisser subsister le tombeau de Memphis en se contentant d'ajouter l'insigne royal au front du grand fonctionnaire ? Pour la même raison qui a déterminé la conservation des tombeaux de Tell-el-Amarna. On ne pouvait supprimer de l'existence d'Horemheb ses années d'activité à Memphis et, pour que son âme pût les revivre lors de ses visites à la nécropole de Memphis, les scènes du tombeau lui étaient nécessaires. On aurait pu, peut-être, arriver au même résultat en consacrant une partie de la tombe royale de Thèbes à la vie administrative d'Horemheb, avant son accession au trône, mais cela aurait paru plus choquant que le moyen auquel on a recouru, en surchargeant les reliefs du tombeau de Memphis.

A l'occasion de l'étude de l'architecture figurée, nous avons examiné déjà le fragment de bas-relief du Musée de Berlin, provenant de la tombe du grand prêtre de Ptah de Memphis (Art, pl. 173 et 174). Nous avons analysé les kiosques construits en matériaux légers sur la route de la nécropole. Nous nous y arrêterons maintenant pour signaler toute la beauté de la scène même des funérailles. Les attitudes de douleur démonstrative et exubérante des fils qui suivent le cercueil de leur père, contrastent avec le calme et la dignité du prince et général, des deux gouverneurs et des hauts personnages de l'administration. Il y a là, vers le centre, trois têtes d'une beauté particulière, d'une finesse et d'une élé-

gance qui rappellent les reliefs de la renaissance italienne. A côté des kiosques, on remarquera également des hommes et des femmes qui se lamentent dans des attitudes variées. Dès l'Ancien Empire nous avons déjà rencontré une scène d'enterrement ; des personnages se laissaient tomber dans les bras de ceux qui les accompagnaient. Si leurs gestes voulaient dépeindre une douleur profonde, l'émotion véritable manquait dans la manière dont les attitudes avaient été rendues, tandis qu'ici on est frappé par la réalité du sentiment exprimé. Au Musée du Caire, se trouve un fragment provenant aussi d'un tombeau memphite du Nouvel Empire, et sur lequel deux femmes se lamentent au pied de la momie, au moment où l'on exécute les dernières cérémonies avant la mise au tombeau. Leurs gestes et leur expression atteignent le point culminant de l'art pathétique en Egypte. Il y a une très grande différence entre ce fragment et un autre du même musée, souvent vanté, et qui nous montre aussi un épisode de funérailles. On y voit une bande de femmes qui jouent du tambourin et des castagnettes en se trémoussant dans tous les sens : il y a bien du mouvement, de l'animation dans le tableau, mais on sent qu'on se trouve, cette fois, en présence de danseuses et de musiciennes à gages qui ne sont nullement saisies par l'émotion comme les deux pleureuses faisant un dernier geste de tendresse à l'égard de la momie d'un être aimé.

Deux fragments du Musée de Leiden doivent enfin être signalés comme donnant ensemble — car ils proviennent du tombeau d'un personnage nommé Meri — une sorte de répertoire général des scènes les plus fréquentes. On y voit la purification de la momie, la célébration des rites devant la statue du mort, le sacrifice d'offrande devant le défunt et sa femme, l'exécution des travaux agricoles, divisés en plusieurs épisodes dont chacun est réduit à l'indispensable : labourage, semailles, récolte du lin, récolte du blé, transport des moissons. Sur l'autre bloc on a le sacrifice devant une statue du mort assis, un autre devant le mort debout avec liste complète des offrandes, enfin la représentation des funérailles : le catafalque porté sur un brancard, attelé néanmoins à des bœufs, un premier groupe de pleureuses, les porteurs de coffrets, le transport du coffre qui contenait les vases canopes, un nouveau groupe de femmes se lamentant, ramassant de la poussière qu'elles se jettent sur la tête, le défilé des prêtres, etc.

On aura pu remarquer à plusieurs reprises la qualité exceptionnelle du travail d'un certain nombre de ces reliefs. Certaines têtes, particulièrement du défunt et de sa femme, sont traitées avec un soin minutieux et en même temps avec une délicatesse extrême. On pourrait citer, en terminant, la figure d'Amenmès et de sa femme au Louvre, une charmante image d'enfant assise au pied de ses parents vers lesquels elle se retourne et qui rappelle, au moins par l'attitude générale, la fresque des princesses d'El-Amarna. Le Musée de Bruxelles possède un bon fragment provenant d'un tombeau memphite du commencement de la XIX[e] dynastie et qui nous donne un portrait très soigné d'un fonctionnaire de Ramsès II, du nom de Ramsès-Nekhtou. Les deux premiers exemples étaient en relief simple ; ce dernier, en relief dans le creux.

CHAPITRE XXXIV

LES TOMBES DE THÈBES

Il ne sera pas inutile de rappeler brièvement ici la distinction que nous avons faite entre les tombes des rois, reines, princes et princesses et les tombes privées. Le caractère de la décoration des deux séries est fondamentalement différent. En effet, pour les premières, il s'agit en réalité du caveau funéraire avec ses dépendances, tandis que pour les secondes c'est généralement la chapelle qui nous montre des scènes sculptées ou peintes.

Tombes des rois. — Dans les tombes royales on trouve d'une part des représentations religieuses, se rattachant aux scènes d'adoration analogues à celles qui se trouvent dans les temples, et d'autre part les représentations empruntées à ce qu'on a appelé les livres de géographie infernale. Au point de vue de l'exécution du travail, quelques remarques pourront suffire. Le tombeau de Horemheb a conservé quelques salles dont la décoration est en bon état. Les figures sont d'un dessin ferme et soigné qui rappelle plus l'art traditionnel de la XVIIIe dynastie que l'art raffiné de la fin de celle-ci. Horemheb se présente successivement devant diverses divinités, surtout funéraires. Au tombeau de Séti Ier, des scènes analogues semblent sorties de la main des artistes qui ont décoré le temple funéraire d'Abydos. C'est dire qu'elles sont à la hauteur des reliefs les plus fins de l'art égyptien. Cette école s'est assurément maintenue à Thèbes pendant quelque temps sans fléchir et il suffirait pour s'en convaincre de regarder l'admirable tête du roi Siphtah, un des successeurs de Ramsès II. Il est certain que sans le témoignage des inscriptions on serait tenté de rapprocher davantage ce profil de la crise d'El-Amarna. Croirait-on que quelques années seulement se sont écoulées entre cette sculpture et un tableau du tombeau du prince Khamouast, fils de Ramsès III ? Ce n'est pas une décadence, c'est une brusque plongée.

Dans les scènes empruntées au répertoire des livres infernaux, l'exécution est très variable. Si dans plusieurs tombeaux, comme dans celui de Séti Ier, toutes les figures sont très soigneusement dessinées et peintes, dans d'autres on s'est contenté de dessins assez rudimentaires qui rappellent manifestement des vignettes de papyrus. Et de fait il ne s'agit pas d'autre chose que des éditions illustrées de livres religieux. Séti Ier nous en donne, en quelque sorte, l'édition de grand luxe.

Tombes privées. — Le nombre des tombes creusées dans la montagne est considérable : on en connaît plusieurs centaines et chaque saison de fouilles en révèle de nouvelles. Grâce à l'action intelligente et généreuse de M. Mond, de grands progrès ont été réalisés, dans les dernières années, pour la découverte et la préservation de ces monuments si précieux pour l'histoire de l'art et de la civilisation. Souvent les inscriptions permettent de déterminer exactement sous quel règne ont vécu les bénéficiaires de chacun des tombeaux. Gardiner et Weigall en ont édité une liste très utile. Grâce a elle, il est possible d'apporter plus d'ordre que précédemment dans l'étude des matériaux.

Nous avons vu que la décoration intérieure était faite soit par des bas-reliefs peints, soit par des peintures sur un enduit lisse. Cela dépendait surtout des circonstances locales, et il arrive même que des tombeaux ont une partie décorée en relief et une partie en peinture. Là où la porte extérieure s'est conservée, ce qui est rare d'ailleurs, on constate que le panneau de bois portait déjà un premier tableau. C'est une scène d'adoration ou d'offrande où figurent les propriétaires du tombeau (Recueil, pl. 44). C'est le cas, par exemple, pour le tombeau de Sennedjem.

Les sujets sont extrêmement variés et, en reprenant la formule employée pour l'Ancien Empire, on dirait qu'on a difficile à imaginer une scène de la vie égyptienne qui ne s'y trouve représentée. La civilisation de l'Egypte avait marché, les relations avec les peuples voisins s'étaient multipliées, le luxe et le bien-être dans les classes les plus élevées affectaient des formes nouvelles : ces transformations devaient bien se refléter sur les parois des tombes. De même que les sculpteurs des temples avaient su créer un répertoire nouveau, ainsi les décorateurs des tombeaux ont

dû développer leur talent en vue de répondre aux besoins nouveaux ; ce qui veut dire que si les diverses catégories de scènes sont sensiblement les mêmes, s'il existe peu de sujets dont en principe on ne puisse citer des ébauches ou même des exemples plus ou moins développés aux époques antérieures, il y a néanmoins une différence notable entre le répertoire de l'Ancien Empire et celui du Nouveau. Nous verrons tout à l'heure qu'il y a lieu de faire une distinction également au point de vue du style des figures.

De même que pour l'Ancien Empire, nous nous trouvons ici dans un grand embarras devant la masse considérable des matériaux et c'est à peu près au hasard que chacun puise parmi les exemples qu'il connaît plus particulièrement ; en sorte qu'on n'est jamais certain d'avoir cité les tableaux, ou les plus beaux ou les plus représentatifs. Essayons néanmoins d'esquisser une classification dans laquelle se trouveront représentés les sujets les plus fréquents.

Portraits du mort. — Les portraits du mort et des membres de sa famille forment une catégorie préliminaire. Souvent, dans les tableaux, on rencontre ces personnages figurés de grande taille et participant d'une manière quelconque à la scène qui est censée se passer en leur présence et à leur bénéfice. S'il est tout naturel alors de trouver là ces grands portraits du mort et de sa famille, sur certaines parois on trouve des figures de ce genre, en dehors de tout groupement en scène. Prenons, par exemple, un mur du tombeau de Sennefer. On y voit d'abord le mort debout, tenant son bâton ; derrière lui sa femme, également debout, puis un groupe montrant Sennefer et Amenmerit, assis côte à côte sur le même siège. Nul doute que ce soit tout simplement la copie des statues ou, si l'on veut, leur projection sur la muraille. On se rappellera, par exemple, le jeu de statues du tombeau de Meri et Maia à Leiden : l'homme seul, la femme seule, l'homme et la femme groupés. Ces grandes figures sont d'ordinaire d'exécution fort soignée, que ce soit en peinture, au tombeau de Sennefer, ou en relief, au tombeau de Ramose.

Au Nouvel Empire les hommes ont dorénavant une sorte de grande chemise descendant jusqu'aux chevilles et sur laquelle le pagne est noué, à moins qu'on n'ait préféré leur conserver le

pagne traditionnel des temps plus anciens. Les femmes ont gardé la même toilette que sous l'Ancien Empire, ou bien elles s'enveloppent dans un grand manteau disposé de manière telle que les extrémités viennent se nouer sous les seins. Dans certains cas on a représenté avec exactitude des vêtements professionnels. Ainsi le gouverneur de Thèbes porte une sorte de grand tablier plus ou moins rigide, qui remonte jusqu'aux aisselles et qui est suspendu autour du cou par des cordons. On peut en citer un bon exemple au tombeau de Paser, gouverneur sous Séti Ier et Ramsès II.

Scènes de la vie publique. — Les grands personnages désiraient revoir sur les murs de leurs tombeaux les épisodes les plus saillants de leur carrière, et c'est ainsi qu'à Thèbes, comme à Tell-el-Amarna, on voit des distributions de récompenses ou des scènes de réception. Le tombeau de Ramose, qui vivait à la fin du règne d'Aménophis III et au commencement du règne d'Aménophis IV, offre, outre des tableaux dans le style habituel, une représentation qui paraît le décalque scrupuleux d'une des scènes que nous avons vues à Tell-el-Amarna. Il est probable que la scène de Thèbes est plus ancienne et qu'elle date de l'époque où Aménophis IV, résidant encore à Thèbes, avait commencé sa réforme. Lors de la réaction ce tableau a été sauvagement mutilé : on a effacé soigneusement la figure du roi et de la reine, mais le martelage laisse ressortir encore bien clairement leurs silhouettes. Les rayons solaires qui se déversent sur le couple royal ont tous été coupés vers le haut du tableau. On ne les a pas effacés, mais on a en quelque sorte interrompu la communication entre le soleil et les souverains hérétiques.

Sur de nombreux tableaux le roi et la reine, assis en grand apparat sur leur trône, reçoivent des groupes de fonctionnaires ou se réjouissent de voir les tributaires qui, présentés par le gouverneur, déposent aux pieds du souverain les richesses de leur pays. C'est ainsi qu'au tombeau de Kaemhat nous apprenons que l'an 30 du règne les rentrées de finances avaient été très favorables grâce à l'administration habile de Kaemhat, et c'est pourquoi celui-ci présente son personnel au roi. C'est là que se trouve le beau tableau de personnages qui acclament, analysé en étudiant les procédés généraux du dessin.

Les scènes de tributaires sont assez nombreuses et, comme on peut le penser, elles apportent de précieux documents sur les relations de l'Egypte avec les nations voisines. Parmi les objets du tribut, on peut remarquer des produits de l'industrie indigène des diverses régions étrangères, mais on voit le plus souvent — et il ne faut pas qu'on s'y trompe — la représentation des objets précieux faits en Egypte avec les matières premières importées de l'étranger. Au tombeau de Rekhmara, gouverneur de Thèbes sous Thoutmès III, il faut citer entre autres le fameux tableau où les Kefti, que l'on identifie avec les Crétois, viennent porter en Egypte des produits analogues à ceux que l'on a découverts dans les sites égéens et mycéniens. Au tombeau de Sebekhetep ce sont les Syriens qui offrent leurs présents au roi d'Egypte. Chez Houi ce sont successivement les Sémites, considérés comme gens de nord, et les Ethiopiens et Soudanais, des pays du sud (Art, pl. 74). Les grands personnages se montrent à nous au moment où la faveur royale se manifeste le plus clairement à leur égard. Si cela flattait leur vanité, cela n'était pas suffisant pour satisfaire leur double. Il fallait qu'ils puissent continuer à exercer leur activité, et c'est pourquoi d'autres tableaux nous les montrent occupés à de multiples exercices de leurs fonctions. Nous suivons Rekhmara dans sa salle d'audience, nous le voyons inspecter les différents corps de métiers et nous avons eu l'occasion de mentionner précédemment ses briquetiers et ses sculpteurs. Les inscriptions détailleront, parfois de la manière la plus minutieuse, les différents devoirs de leur profession. C'est ainsi que nous trouvons des scènes de métiers qui n'ont plus exactement la même portée que celles que nous avons rencontrées à des époques plus anciennes, entre autres chez Ti, où les menuisiers étaient occupés à fabriquer le mobilier funéraire. Les scènes de métiers de cette espèce avaient la même signification que les scènes agricoles, par exemple : on fabrique, on renouvelle le mobilier funéraire, de même que l'on veille à ce que les aliments du défunt soient toujours suffisamment abondants. Mais ici nous avons à faire à des scènes d'inspection des ateliers de la capitale, ou plus précisément des grands temples, et nous y rencontrons une variété de travaux beaucoup plus grande. Au tombeau de Menkheperrasenb nous assistons, de la sorte, à la fabrication des chars et des armes. Le char était

d'introduction récente en Egypte et l'on chercherait en vain un prototype de cette série dans les monuments antérieurs. On voit également le travail du métal et la représentation de la fonderie. La scène est mutilée, mais le tombeau de Rekhmara en donne une réplique qui permet de constater que l'ancien chalumeau a été remplacé par des soufflets que l'on manœuvre au moyen des pieds. Le tombeau de Nefer-Renpet, contemporain de Ramsès II, nous fait entrer dans les ateliers du temple d'Amon, où les divers travaux s'exécutent sous le contrôle d'un scribe. On remarquera, au registre supérieur, un ouvrier qui est occupé à façonner une statue qu'il tient par un bras ; au milieu d'un petit atelier, un peintre achève une statue à côté de laquelle sont représentés un masque de momie et des statues. Faut-il en déduire que des œuvres d'art à caractère funéraire étaient exécutées dans les temples ? C'est possible, mais il serait téméraire de baser une argumentation sur ce seul exemple.

Scènes de la vie privée. — C'est ici assurément que se classera le plus grand nombre de scènes des tombeaux. Puisque ceux-ci sont des maisons d'éternité, puisque l'âme y mène une existence à peine différente de l'existence terrestre et peut-être même plus agréable et plus heureuse que celle-ci, il est naturel que les artistes égyptiens aient projeté sur les murs de leurs tombeaux les actions les plus diverses qui avaient retenu leur attention autour d'eux. Dans cette catégorie de scènes le mort n'est pas mort : il vit au milieu de sa femme, de ses enfants, de ses parents, de ses amis, de ses serviteurs, et les tableaux respirent le plus souvent la joie et le bonheur. La maison et le jardin seront représentés d'une manière schématique il est vrai, mais néanmoins avec une précision suffisante. Nous avons analysé déjà précédemment la demeure de Anena, avec son jardin aux arbres plantés régulièrement et dont le catalogue est soigneusement écrit au sommet du tableau. Au tombeau de Nebamon on voit en raccourci tout l'ensemble complexe que constituait une maison de gens riches, comme nous en avons examiné à Tell-el-Amarna. On y voit le portail d'entrée donnant sur la rue, le jardin avec le bassin, les treilles, puis la maison, masse carrée, avec porte, fenêtres, balcon, ouvertures sur la toiture pour donner passage à l'air frais. Le maître surveille

la vendange et les travaux du pressoir, tandis que des serviteurs lui préparent tout le nécessaire pour des repas plantureux. Un fragment au British Museum nous donne la partie centrale d'un jardin, avec un bassin rempli de plantes et de poissons ainsi que d'oiseaux et dont les berges sont couvertes de végétation, rappelant la disposition générale du pavement du palais à Tell-el-Amarna.

L'intérieur de la maison nous permet de suivre les détails de la vie du gynécée : les femmes sont occupées à leur toilette, les servantes leur versent des parfums, arrangent leur coiffure, leur suspendent au cou des colliers, versent sur leurs membres des graisses parfumées, leur présentent des mets, tandis que des musiciennes exécutent un concert. Chez Rekhmara ces scènes de toilette ont pris un grand développement et nous trouvons, disposés en registres, de nombreux groupes dont plusieurs sont d'une exécution gracieuse. C'est là que nous avons relevé précédemment des figures vues de profil et même de dos, qui sont dessinées avec une grande exactitude.

Nous trouvons également de nombreux exemples de ce qu'on peut appeler des scènes de réception ou de banquet: des groupes d'hommes et plus souvent de femmes sont disposés à proximité des tables ; autour d'eux s'empressent des esclaves, tandis que musiciens, musiciennes et danseuses cherchent à les distraire. Si quelques exemples de ces fêtes nous semblent monotones et presque ennuyeux, d'autres au contraire sont des plus animés. Un fragment du British Museum est particulièrement remarquable avec ses musiciennes, dont deux se montrent de face, et ses deux danseuses faisant des contorsions qui rappellent les acrobates de Louksor et de l'ostracon de Turin (Art, pl. 177). Sur des supports se dressent de grands vases décorés de guirlandes de fleurs et remplis de rafraîchissements. La sincérité de quelques peintures est poussée parfois si loin, qu'on ne craint pas de nous montrer les excès commis au cours des fêtes, et on fait voir des convives — hommes ou femmes — qui, ayant abusé de leurs capacités, sont emportés hors de la salle du banquet.

Certaines de ces scènes présentent des détails charmants, par exemple au tombeau de Nekht, où se trouvent quelques figures que nous avons déjà considérées au point de vue du groupement.

Après les plaisirs de l'intérieur, il y a les divertissements de plein air, parmi lesquels la chasse et la pêche occupaient une place prépondérante : Ouserhat s'élance en chasse au désert, monté sur un char, emporté au galop de deux chevaux, et le dessinateur n'a eu qu'à copier les épisodes des scènes militaires, se contentant de remplacer les ennemis vaincus par un nombreux gibier fuyant en tous sens, mais tombant rapidement sous les innombrables flèches du chasseur. En somme, c'est une variante du tableau de chasse que nous connaissons depuis le temple de Sahoure à la V[e] dynastie. Au tombeau de Menna nous avons un bon exemple d'un tableau symétrique de chasse et de pêche, conçu comme les exemples de l'Ancien Empire. En dessous, au premier plan, l'eau est représentée avec ses lignes en zigzag, au milieu desquelles se trouvent répartis les animaux et les plantes. On y voit des poissons de différentes espèces, des oiseaux, et même un crocodile saisissant un poisson. Vers le centre de l'image l'eau se relève comme pour mettre les poissons à portée de la pique du pêcheur. Autour de l'eau ainsi relevée, il y a une bordure en zigzag, dont l'origine est claire, mais que le peintre n'a peut-être pas employée d'une manière très logique ; en effet ces zigzags ne sont pas autre chose que les feuilles engainantes de la base des roseaux et s'ils sont tout à fait à leur place dans la partie supérieure, où s'élèvent en effet les plantes marécageuses, ils n'ont que faire sur le côté. Au-dessus du fourré de plantes volent oiseaux et papillons. Détail qui ne peut pas manquer, un rat et un chat vont dénicher les nids. A gauche, Menna est debout dans une barque, accompagné des membres de sa famille : il s'apprête à lancer un bâton courbé dans la masse des oiseaux ; et ce n'est pas le premier, car d'autres bâtons ont déjà atteint leur but avec une sûreté extrême et ont brisé le cou ou les pattes des oiseaux, qui tombent au moins étourdis. A droite, dans la scène symétrique, Menna se penche de manière à piquer un poisson au moyen d'une fourche. Sa femme le retient par la poitrine, une de ses filles par une jambe, tandis qu'un des fils est debout à l'avant de l'esquif. Dans des scènes semblables de l'Ancien Empire la fourche est parfois représentée tout à fait horizontalement et alors le dessinateur a dû faire remonter l'eau et les poissons jusqu'à la hauteur des épaules du pêcheur. Un beau fragment du British Museum apporte

quelques détails supplémentaires (Art, pl. 75). On voit d'abord les roseaux, avec les feuilles engainantes de la base, représentés d'une façon plus naturelle. Devant l'homme, un chat dressé pour la chasse se montre réellement un virtuose : à la fois, de ses pattes de devant et de ses pattes de derrière, il prend deux oiseaux, tandis que dans sa gueule il en saisit un troisième par les ailes. A l'avant du bateau un oiseau est posé et c'est, semble-t-il, encore un chasseur. De même que sur une scène de pêche du tombeau de Meri, sous l'Ancien Empire, il paraît bien que c'est un cormoran dressé à la pêche. Dans quelques espaces vides, le peintre a intercalé des figures de papillons, de face, de profil ou de trois quarts, avec les deux ailes mises exactement en prespective, d'une façon surprenante pour les Egyptiens.

Les scènes d'exploitation de domaines sont aussi nombreuses. On y retrouve à peu près tous les thèmes de l'Ancien Empire, parfois avec des détails nouveaux et un souci plus grand du pittoresque. Certaines attitudes sont fort audacieuses, sinon toujours parfaitement heureuses. Voyez par exemple au tombeau de Nekht l'ouvrier qui saute pour peser de tout son poids sur des épis que l'on entasse dans un panier. Au tombeau de Menna on a signalé de petites glaneuses qui se battent pour quelques épis, une fillette arrachant une épine enfoncée dans le pied d'une compagne, le dormeur à l'ombre du grand arbre sous lequel s'est installé un joueur de flûte et dans les branches duquel pend l'outre contenant la boisson. Au tombeau d'Ouserhat, tandis que les ouvriers se reposent de leur travail, les barbiers leur font la toilette.

A d'autres endroits, on assiste au défilé des troupeaux et l'on peut noter à ce sujet deux types de représentations. Le tombeau de Kaemhat nous en donne une première, où les serviteurs conduisent des animaux de toute petite taille : ce sont des bœufs qui leur arrivent à peine à hauteur du genou. Ce serait une erreur de vouloir expliquer la chose par l'existence de races naines en Egypte, car nous savons qu'il y a là tout simplement un procédé de représentation presque symbolique, comme nous en avons vu dans les défilés de nomes et de domaines funéraires. D'autres fois, au contraire, les animaux ont une taille normale, comme dans le beau fragment de fresque du British Museum. On remarquera particulièrement dans cette peinture la manière dont on a cherché

à montrer par la couleur le modelé des formes des animaux. En général, dans la peinture égyptienne, on travaille par teintes plates, ce qui rappelle les procédés de l'enlumineur, et ce n'est qu'exceptionnellement que l'on a cherché à marquer par des variations de teintes le modelé et le jeu d'ombre et de lumière. Or ici, dans la robe des animaux, il y a une tentative sérieuse dans ce sens. Parmi les représentations d'animaux on peut citer encore le groupe de pélicans du tombeau de Horemheb. Il s'agit d'un épisode de chasse : le vieux chef des oiseleurs est représenté à genoux à côté des pélicans comme s'il donnait un signal. Au registre supérieur, les oiseaux capturés sont liés par les ailes ou mis dans des bourriches.

Nous pourrions continuer ainsi longuement et, au risque de laisser de côté des tableaux riches en détails curieux, il faut arrêter cette énumération de scènes privées.

Scènes religieuses et funéraires. — Les tombeaux nous montrent aussi des tableaux où le défunt et les membres de sa famille sont en adoration devant les divinités, tableaux qui ne sont en réalité que le décalque des représentations des temples et dont une stèle du Musée de Leiden nous a fourni déjà un bon exemple. Les scènes de funérailles décrivent en détail les péripéties de l'enterrement, l'exécution des cérémonies de la mise au tombeau et parfois la représentation de rites mystérieux dont le rôle n'est pas encore parfaitement éclairci. Bien des épisodes des funérailles mériteraient une mention particulière. Nous en avons signalé de fort beaux, empruntés à la nécropole memphite, et nous pouvons passer plus rapidement maintenant. Contentons-nous de rappeler le tableau des pleureuses au tombeau de Ramose. On y relèvera un procédé destiné à donner plus de vie à la draperie, au moyen de lignes sinueuses et de touches de couleur de place en place.

Les exemples qui précèdent auront suffi à démontrer déjà avec quelle perfection les meilleurs de ces reliefs et de ces peintures avaient été exécutés. Sans plus nous attarder sur ce point, nous signalerons plus spécialement quelques figures de détail, par exemple la reine Tii, représentée au tombeau d'Ouserhat ; la partie principale, malheureusement mutilée par les maraudeurs arabes,

se trouve au Musée de Bruxelles. Au tombeau de Ramose, derrière le balcon royal, il y a quelques suivantes et des serviteurs qui sont d'une fort belle exécution.

On pourrait croire que la qualité des personnages, rois, reines et personnes de leur entourage immédiat avait de l'importance à ce point de vue, mais ce serait une erreur, car même les figures de processions de porteurs d'offrandes nous montrent, dans certaines tombes, une délicatesse qu'on ne pourrait guère dépasser. Au tombeau de Kaemhat les porteurs d'offrandes, les conducteurs d'animaux, aussi bien que les employés, présentés au roi, sont tous supérieurement dessinés et sculptés. Nous avons affaire là, évidemment, à un artiste ou à une équipe d'artistes qui travaillaient avec une virtuosité incomparable. Au tombeau de Ramose, il y a des esquisses dessinées de maîtresse façon, par exemple le groupe des étrangers se prosternant ; ou bien encore les quatre têtes d'étrangers qui, en quelques traits précis, notent les caractéristiques des races exotiques. Le tableau de chasse et de pêche de Menna, analysé tout à l'heure, a des détails vraiment charmants. A l'arrière de la barque une des fillettes, chargée de fleurs et d'oiseaux, se retourne d'un geste gracieux ; une autre se penche au bord de la barque pour arracher des fleurs dans l'eau. Ce corps de fillette, complètement nu, est d'une ligne magnifique et l'on ne saurait assez regretter qu'une mutilation voulue ait fait disparaître les traits du visage.

Au moment de terminer l'examen des reliefs et des peintures du Nouvel Empire, une question peut être soulevée. Le répertoire général des scènes a conservé la plus grande partie des éléments entièrement constitués dès les premières dynasties ; les artistes, il est vrai, ont réussi à élargir les cadres et à faire place aux conceptions nouvelles, mais serait-on justifié de dire, comme on pourrait être tenté de le faire, que l'art égyptien ne s'est pas transformé, que l'esprit des reliefs de l'Ancien Empire pénètre encore ceux du nouveau ? Ou bien peut-on constater d'une manière manifeste que le mouvement qui s'est emparé de la sculpture au cours de la XVIII[e] dynastie a bouleversé — autant qu'un bouleversement était possible dans une civilisation aussi traditionnelle que celle de l'Egypte — les procédés de représentations de la

nature et de la vie ? Pour répondre à cette question, il n'est pas de meilleur moyen que de comparer quelques scènes semblables, prises les unes dans les tombeaux de l'Ancien Empire et les autres à Thèbes. Retournons aux scènes agricoles du tombeau de Ti, à Saqqara. On se rappellera ces registres réguliers où les différents incidents de la vie agricole sont retracés méthodiquement comme dans un livre de leçons de choses, où il importe surtout de faire bien comprendre à l'élève quelles sont les différentes phases fondamentales d'une industrie ou d'un métier. C'est ainsi que nous avons vu les laboureurs, les piocheurs, les semeurs, puis les moissonneurs, coupant les blés, remplissant les paniers, chargeant les ânes, etc. Tout cela, en images calmes, précises, exactes et où le dessinateur ne faisait grâce d'aucun détail. Je sais bien que dans quelques tombeaux du Nouvel Empire et surtout du commencement, par exemple à El-Kab, il n'est pas difficile de retrouver des tableaux qui sont dans la tradition fidèle de l'Ancien Empire. Mais quel esprit différent quand on regarde les scènes agricoles du tombeau de Kaemhat, ou de Nekht, de la première moitié de la XVIII[e] dynastie ! C'est ici que nous avons relevé cette tentative de représenter un paysage, tel qu'il est, si possible, avec ses plans multiples sur lesquels se répartissent les ouvriers se livrant à leurs travaux divers. Les figures sont plus animées, les laboureurs se croisent au cours de leur travail, et je suis convaincu que l'auteur de cette scène, qui a pu connaître des bas-reliefs de l'Ancien Empire, devait avoir un certain mépris pour la simplicité de ses devanciers. Comparez les gestes des laboureurs et des moissonneurs de Ti avec ceux de Sennezem dans la peinture des champs d'Ialou, citée déjà précédemment. Sennezem est bien vivant, il met du cœur à la besogne, tout son corps est en action, et l'on semble s'apercevoir que si le dessinateur de l'Ancien Empire est correct dans l'ensemble il n'a doté ses figures que d'une vie factice. Ces moissonneurs peuvent couper les blés éternellement sans se fatiguer, tandis que Sennezem ne pourra pas continuer longtemps avec l'ardeur qu'il met au travail.

Puisque nous sommes amené de la sorte à instituer un parallèle entre des œuvres de l'Ancien Empire et celles du Nouveau, nous pourrons encore, par une semblable comparaison, montrer peut-être d'une manière frappante de quelle façon rapide s'est

produite la transformation artistique au cours de la XVIIIe dynastie. Nous avons admiré au tombeau de Ti ou au tombeau de Horankhma des porteurs d'offrandes d'un dessin soigné et même d'un relief assez élégant, et si l'art égyptien ne pouvait montrer que ces personnages on ne nierait pas qu'il ait réussi à constituer ce qu'on pourrait appeler un art classique. On a cité les porteurs d'offrandes dans une chapelle de Deir-el-Bahari et on a dit que ces figures pourraient passer pour des décalques fidèles de l'art de l'Ancien Empire. En effet, l'œil le plus exercé établirait avec peine une distinction entre ces deux séries de serviteurs du mort. Par conséquent au début de la XVIIIe dynastie, sous le règne d'Hatshepsout, on ne connaissait rien de mieux en matière d'art que de suivre servilement les enseignements du passé. Reprenons maintenant les porteurs d'offrandes de Kaemhat, qui ont été sculptés, nous le savons d'une manière précise, après l'an 30 du règne d'Aménophis III. Nos hommes de l'Ancien Empire étaient solidement bâtis, ceux de Kaemhat sont de complexion plus fine. Faut-il croire, comme on l'a dit, à l'influence du sang asiatique, que les conquêtes avaient mêlé d'une manière plus abondante avec le vieux sang égyptien ; ou bien faut-il croire simplement à une nouvelle conception de la beauté, qui, il est vrai, a peut-être quelque chose à faire avec l'introduction en Egypte des belles captives venues d'Asie ? Les hommes d'Ancien Empire sont graves et sérieux ; en général ceux du tombeau de Kaemhat ont la face souriante. Les attitudes, les gestes sont les mêmes ; les accessoires tenus en main sont identiques et cependant il y a un monde entre les deux et la transformation s'est faite en un seul coup, puisque sous Hatshepsout rien n'avait changé encore. Il est difficile d'appliquer à l'art antique des terminologies qui se rapportent à nos civilisations modernes, mais on serait cependant tenté de dire qu'à ce moment l'Egypte faisait sa crise de romantisme. Ce tombeau de Kaemhat nous montre aussi à quel point l'art était parvenu au moment où Aménophis IV allait monter sur le trône. C'est à lui, comme nous l'avons dit, qu'il était réservé de créer l'épisode du rococo.

Il est bon de noter encore ici, avant d'abandonner ce sujet, quelle mine abondante les reliefs et les peintures apportent pour

l'étude des arts industriels. A côté des objets retrouvés en nature, des catégories nombreuses de pièces ne nous sont connues que par les représentations laissées sur les murs des temples et des tombeaux. Nous y reviendrons d'ailleurs dès la prochaine leçon.

CHAPITRE XXXV

LES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

Première partie

Il importe de souligner immédiatement la grande importance de la décoration telle qu'elle nous apparaît au Nouvel Empire plus clairement encore qu'aux époques antérieures, surtout grâce au nombre beaucoup plus considérable d'objets conservés. Nous avons eu l'occasion déjà de constater aux époques précédentes le rôle joué par la décoration. Mais si, dans de nombreux cas, il était possible de reconnaître que celle-ci avait une valeur en quelque sorte organique, telle qu'elle dérive soit de la technique ou de l'utilité, il n'en est plus de même au Nouvel Empire. Nous sentons maintenant qu'elle est créée pour le seul plaisir qu'elle procure. On aime l'ornement pour lui-même : on en met partout, même avec exagération.

Peinture décorative. — Nous avons vu déjà d'une manière sommaire, à propos des maisons, des palais, des temples et des tombes, quelle place était faite à la décoration par les architectes égyptiens, mais nous en avions réservé le détail jusqu'à maintenant, tout au moins pour ce qui regarde les décors qui ne sont pas des tableaux à figures. On se rappelle, en effet, que dans une maison de Tell-el-Amarna nous avons mentionné une peinture de frise à petits personnages. Sur le sol nous avons constaté que l'on peignait aussi des décors où les animaux et les plantes jouaient un rôle important. Un regard sur les détails de ces dernières figures suffirait à faire constater de quelle manière simple et en même temps caractéristique les différentes espèces végétales ont été représentées (Art, pl. 76). Dans les temples et dans les tombeaux nous avons remarqué qu'il y avait souvent, à la partie supérieure des murs, au-dessus des scènes et sous le plafond, un ornement

qui peut être constitué soit de guirlandes de fleurs, soit d'un motif que l'on appelle les « khakerou », dont l'origine n'a pas encore été clairement déduite. Ce dernier motif a été copié d'âge en âge avec peu de modifications et il n'est pas impossible qu'il ait été aussi mystérieux pour les Egyptiens des basses époques qu'il l'est pour nous-mêmes. On lui préférait souvent la frise florale, dont les lotus étaient l'ornement fondamental. Déjà dans certains tombeaux de l'Ancien Empire on voit, au sommet de la paroi, des fleurs de lotus disposées les unes à côté des autres, le calice tourné vers le haut. A une époque difficile à déterminer, et peut-être à la suite de simplifications qui ont prêté à confusion, la fleur de lotus s'est retournée et elle pend du haut du plafond comme une clochette.

Les tombes du Nouvel Empire à Thèbes ont fourni un répertoire très riche de ces frises florales où le lotus se combine fréquemment avec des grappes de raisins, des fruits ou des boutons d'autres fleurs dont l'identification n'est pas toujours facile. Les guirlandes claires s'associent à de plus serrées et de plus étroites, qui paraissent le plus souvent constituées de pétales de fleurs disposés d'une manière particulière. On la retrouve notamment dans les colliers égyptiens. Si la fleur de lotus est souvent figurée entière avec tous ses éléments, elle est aussi dessinée avec une stylisation fort avancée. On combine les fleurs de lotus avec des rosettes ; les tiges se transforment en spirales, etc.

Les plafonds sont également ornés de peintures, nous l'avons déjà dit à propos de l'architecture. On se rappellera que dans les temples le plafond est décoré de manière à faire oublier sa présence. On y voit le ciel bleu constellé d'étoiles et dans lequel planent des oiseaux sacrés. Cette décoration des temples n'est-elle pas en quelque sorte l'adaptation religieuse d'un ornement assez familier dans la décoration civile ? Dans les restes du palais d'Aménophis III, à Medinet-Habou, on a relevé en effet quelques fragments d'une peinture qui nous montre le ciel, mais sans étoiles, dans lequel s'envolent des oiseaux qui n'ont plus rien de sacré ainsi que des papillons. C'est à peu près le spectacle que devait avoir sous les yeux le chasseur lorsqu'il s'aventurait en barque au milieu des fourrés marécageux peuplés d'une infinité d'oiseaux. Dans les tombeaux des rois on voit souvent, dans les couloirs, des

séries de vautours, les ailes étendues. A y regarder de près, on s'aperçoit qu'ils ont sur la tête une couronne et qu'ils tiennent entre les pattes des éventails ou chasse-mouches, formés d'une plume d'autruche. Dans certaines salles des mêmes tombeaux on a représenté de grands tableaux astronomiques, ayant parfois même, assure-t-on, la valeur d'horoscopes.

Dans les tombeaux privés il y a deux types de décorations : le premier semble jusqu'à présent unique et nous montre une vigne tapissant toutes les anfractuosités de la voûte : c'est au caveau funéraire de Sennefer, que l'on appelle d'ailleurs le tombeau des vignes. On remarquera à cet égard une particularité curieuse : à la partie supérieure des murailles il y a une frise de lotus et de grappes de raisins, mais on l'a rattachée à la vigne de manière à la relier logiquement à la décoration naturaliste de l'ensemble.

La seconde catégorie de décor est formée par des motifs généralement réguliers, à caractère géométrique, disposés toujours en panneaux rectangulaires. On a reconnu depuis longtemps que c'était l'imitation d'étoffes tendues entre des châssis. L'espace couvert est donc considéré comme une sorte de construction légère, à ciel ouvert, au-dessus de laquelle on a tendu des vélums pour se protéger de l'ardeur du soleil. A en juger par les tombes inachevées, ces dessins étaient faits à pinceau libre, sans recourir par conséquent à l'emploi du pochoir. Au tombeau d'Amenmès on voit très bien comment on a procédé : le fond a d'abord été quadrillé, puis on a tracé des losanges, ensuite les parties de remplissage entre les losanges mais en déterminant l'espace où viennent se placer les spirales qui finalement réunissent entre eux les losanges.

Jéquier a publié dans un ouvrage récent un grand nombre de ces motifs de décors de plafonds. Il suffira d'en signaler quelques exemples particulièrement remarquables. Un motif est formé de grappes de raisins et de rosettes disposées dans des carrés ; les rosettes sont formées chacune par la combinaison de quatre fleurettes. Au tombeau de Souemnout des séries de lignes en zigzag alternent avec des spirales écrasées ; dans les espaces laissés libres on a intercalé des campanes de papyrus et un autre motif floral. Chez Amenemhat des rosaces formées, semble-t-il, de quatre fleurs de lotus sont combinées avec des motifs en forme

de croix, qui déterminent un ensemble des plus harmonieux et qui prend divers aspects selon le point de vue d'où on l'analyse. Le plafond de Nekhtmin a une allure plus mouvementée avec ses lignes en spirales qui conduisent le regard toujours plus loin. Quelques exemples relevés par Prisse et que Jéquier n'a pas repris nous montrent l'emploi de motifs plus rares : ainsi un bucrâne et la colonnette à chapiteau où l'on croirait voir le plus ancien chapiteau ionique. Que l'on remarque aussi de quelle manière les lignes qui se détachent des spirales se nouent et s'entremêlent. Comme s'il avait peur de perdre un espace utile, le décorateur a trouvé moyen de répéter de place en place l'image d'une sauterelle. Dans un autre, où l'on retrouve à peu près les mêmes enroulements, on les a combinés très heureusement avec des fleurs de lotus. Dans les petits panneaux apparaissent alternativement des rosaces et des scarabées, les ailes étendues. Un troisième plafond du même caractère nous montre le titre et le nom du défunt Neferhetep répété régulièrement. Sur le côté se développe une riche palmette qui suggère à l'esprit la comparaison avec les admirables développements des palmettes classiques (Art, pl. 77).

La manière dont sont disposés ces décors entre des poutres, sans parler du caractère même des motifs, a permis d'y reconnaître l'imitation de tentures, et même si l'on n'avait d'autres documents que ceux-ci on n'hésiterait pas à affirmer déjà que les Egyptiens ont connu les étoffes multicolores. Une confirmation est apportée par le fait que dans quelques peintures de barques on voit que leurs voiles étaient faites d'étoffes en tout comparables aux peintures des plafonds. Ce n'est du reste pas une innovation du Nouvel Empire et déjà un fragment de bas-relief du temple de Sahouré, à la Ve dynastie, montre une barque royale dont la voile est entièrement décorée de rosettes. C'est sous la forme de voile pour les barques d'apparat, ou sous forme de tentures ou de tapis, que ces produits de l'art décoratif égyptien se sont répandus dans le monde ancien. Une tombe d'Orchomène en Grèce, d'époque mycénienne, a un plafond sculpté à l'imitation d'une décoration égyptienne. Les palais assyriens nous montrent de même, au seuil des portes, de grandes dalles d'albâtre qui sont ornées de motifs copiés sur des modèles venus d'Egypte.

Mobilier. — Les produits de l'art de l'ébénisterie étaient extrêmement nombreux au Nouvel Empire. Déjà sur les bas-reliefs des temples nous avons noté les représentations des naos en bois. Nous avons remarqué que certaines stèles, par exemple dans le fond des sanctuaires d'Abydos, copiaient exactement la façade de ces édicules. La nature même de ces objets en matériaux fragiles, sans parler du fait que c'étaient les édicules contenant les idoles, exposées aux destructions, explique qu'aucun de ces naos ne nous ait été conservé. C'est un vrai hasard qui a fait retrouver au temple de Deir-el-Bahari, sous une couche de débris, un panneau latéral et une porte en ébène. Le panneau est orné à la partie inférieure d'un motif en forme de niches et ensuite de cinq rangées de signes hiéroglyphiques représentant le dad et la boucle. Cette décoration n'est autre chose que la copie de motifs ajourés, tels que nous les avons relevés, par exemple, dans les chapelles des princesses du temple de la XIe dynastie à Deir-el-Bahari, et comme on les a signalés, copiés dans la pierre, dans certains monuments de la XVIIIe dynastie à Thèbes, à Tell-el-Amarna et à Soleb. Parmi les peintures de tombeaux montrant des ouvriers à l'œuvre, on connaît quelques scènes exposant la fabrication de meubles similaires. Quant à l'aspect général, il nous est fourni probablement par un objet funéraire de petite dimension, le seul naos égyptien conservé, actuellement à Turin (Art, pl. 183). C'est une caisse rectangulaire terminée à la partie supérieure par la gorge architecturale. Du côté de l'entrée on a constitué un portique avec deux colonnettes à têtes de déesse, supportant un fronton surélevé qui s'appuie sur le toit du sanctuaire proprement dit.

Dans les nombreuses scènes de réception royale le roi apparaît assis sur un trône placé dans une sorte de kiosque ou d'édicule qui, en réalité, ne devait pas différer beaucoup des naos, sinon qu'il est ouvert de toutes parts. A en juger par les exemples qui ont conservé toute leur couleur, ces constructions montraient un assemblage de matériaux de diverses teintes. Rappelons que, même dans l'architecture en pierre, au palais d'Aménophis IV, il y avait des chapiteaux incrustés, à propos desquels on pouvait parler de l'imitation de la technique de l'orfèvrerie. C'est dans ces édicules légers que l'on a constaté l'emploi de ces colonnettes extrêmement

légères et décorées d'ornements d'une grande variété. Nous les avons examinées à propos de l'architecture figurée. On voit pendre en dessous de la corniche de certains de ces édicules des fleurs et des fruits et l'on peut se demander si ce n'est pas là que se trouve l'origine des guirlandes florales peintes à la partie supérieure des murailles. Les édicules légers auraient été ornés aux jours de fêtes de guirlandes florales, suspendues à la hauteur de l'entablement et allant d'une colonnette à l'autre. Ces colonnettes nous ont montré des chapiteaux floraux superposés ; nous avons expliqué cette particularité par un simple procédé de décomposition graphique des différents éléments floraux utilisés dans la décoration d'un seul chapiteau.

Le roi, dans tout l'éclat de sa gloire, s'assied sur des sièges somptueux qui copient parfois les formes des trônes divins mais qui, d'autres fois aussi, sont plus près des meubles qui nous ont été conservés en nature. Prisse réunit sur une planche plusieurs de ces sièges. Deux d'entre eux sont assez simples : ce sont des chaises à pattes de lion. Pour l'une d'entre elles il y a encore — et nous savons que c'est tout à fait logique — une tête de lion vers l'avant, à tel point que le profil de la partie inférieure du siège rappelle les formes générales d'un lion que l'on aurait étiré à l'extrême. L'autre chaise a supprimé la tête de fauve ; une troisième semble se souvenir de la nécessité qu'il y avait de représenter un lion de chaque côté du roi. On le fait, cette fois, en sculptant un lion passant à la hauteur du siège de manière à ce que cette figure formât un appui. On n'a pas eu l'idée cependant de supprimer les pattes de lion aux pieds mêmes du siège. Cet exemple montre comment certains motifs de décoration peuvent se copier indéfiniment, sans que l'on réfléchisse à leur origine. Le quatrième siège semble être une chaise dont la partie inférieure est combinée à la façon des pliants. Dans tous les cas, sur le siège proprement dit est posé un épais coussin dont les ornements rappellent ceux des plafonds. On n'a jamais retrouvé en entier des pièces de ce genre, bien que les tombeaux des rois en aient fourni quelques bons fragments. On conserve de belles figures de panthères qui servaient d'appui ainsi que quelques morceaux de panneaux provenant particulièrement des tombeaux d'Aménophis II et de Thoutmès IV.

Celui qui veut avoir une idée de la splendeur des pièces de mobilier ira chercher ses exemples dans le caveau mortuaire de Youaa et Thouiou, le père et la mère de la reine Tii. En effet, on y a retrouvé toute une série de meubles qui ont réapparu au jour avec une fraîcheur de conservation vraiment étonnante. Citons d'abord un lit d'une élégance de ligne sans égale ; les pieds, suivant la tradition qui remonte à la Ire dynastie, sont des pattes de lion. La partie sur laquelle on se couche est un cadre en bois renforcé de plaques métalliques et dans lequel est tendue une armature de cuir. La partie que nous serions tentés d'appeler la tête du lit représente en réalité les pieds; des panneaux à reliefs, recouverts de feuilles d'or, sont décorés de dieux Bès et des déesses Thoueris, destinés à apporter leur protection au dormeur. Des pièces d'angle viennent donner une solidité particulière à tout l'assemblage. Prenons ensuite un fauteuil au dossier et aux appuis latéraux ornés de bas-reliefs (Art, pl. 78). C'est ici que nous avons rencontré précédemment les Bès dansant et jouant du tambourin (Art, pl. 180). Les têtes de lion que l'on s'attendrait à trouver à l'avant du siège sont remplacées par des appliques en métal figurant des bustes de princesses. Un dispositif particulier avait été imaginé pour donner une inclinaison suffisante au dossier sans compromettre la solidité des assemblages. Que l'on remarque sur les pieds les indications de nervures, stylisation des muscles que nous connaissons déjà depuis la Ire dynastie. Sur ce meuble également on constate des pièces d'angle en forme d'équerres. Mais, comme Petrie l'a remarqué, pour que ces pièces aient de l'efficacité il fallait les travailler suivant le fil du bois ; pour cela on surveillait la croissance de l'arbre et, en le pliant, on lui faisait prendre la forme désirée pour que la pièce de renfort fût assez solide, sans être toutefois trop rigide. Un autre fauteuil a encore un grand dossier et des appuis, mais cette fois ils sont complètement ajourés (Art, pl. 181). Dans le fond nous retrouvons le dieu Bès et deux déesses Thoueris; sur le côté il y a d'abord des signes magiques posés sur l'hiéroglyphe de l'or, ensuite une antilope s'agenouillant et dans la partie qui remonte vers le dossier un motif floral. L'ensemble est très heureusement combiné et donne une impression d'élégance et de légèreté. La même tombe a encore fourni un char absolument complet, au sujet duquel nous aurons

à revenir tout à l'heure. Un autre char, conservé au Musée de Florence, ne présente pas grand'chose d'important au point de vue artistique, mais il est une preuve de l'habileté extraordinaire des Egyptiens dans la courbure des bois. On ne trouve à y comparer que les meubles modernes dits viennois.

Le hasard des découvertes a fait sortir des tombeaux toute une série de meubles, peut-être moins précieux que ceux de Youaa et Thouiou, mais dont quelques-uns apportent cependant des types intéressants. Le Musée du Caire en possède une importante série. On peut y voir une bonne chaise, probablement d'origine thébaine, meuble bien compris comme construction et bien proportionné, que l'on pourrait copier sans devoir y apporter aucune modification. La chaise de campagne, sous forme de pliant, réapparaît souvent. Le Musée du Caire montre également un exemplaire remarquable. Les traverses disposées en forme d'X se terminent vers le bas par des têtes de canards à incrustations d'ivoire. Les canards semblent saisir dans leur bec les deux traverses latérales qui posent sur le sol. C'est une idée ingénieuse. Le menuisier l'a cependant poussée trop loin en terminant aussi les traverses posées horizontalement par des têtes de canards qui se retournent, et ceci est certainement moins heureux.

A côté des meubles réels il faut faire une place à de faux meubles, des meubles « en toc » qui étaient exclusivement fabriqués pour les besoins funéraires. Faits en matériaux de mauvaise qualité ils sont d'une construction si légère qu'ils s'écraseraient si l'on voulait s'en servir, mais ils ont néanmoins la prétention d'être d'une grande richesse. Dans le tombeau de Sennezem, une chaise en bois peinte en blanc a, sur le dossier, une imitation d'un assemblage de panneaux, un travail qui copie manifestement la marqueterie. Sur le siège, un tissu recouvert d'une mince couche de stuc est orné de fleurs et de grappes de raisins, imitant une étoffe. De tels meubles nous donnent simplement une idée plus ou moins lointaine des objets réels dont ils sont le décalque à l'usage des morts.

Les Egyptiens n'ont pas connu de meuble qui corresponde à nos armoires : ils les remplaçaient par des coffres de formes différentes, souvent au couvercle bombé. Lorsqu'ils n'étaient pas de trop grandes dimensions on les surélevait sur des pieds, souvent

fort peu élevés, par exemple le coffret à peintures du Musée du Caire, signalé précédemment. D'autres fois les pieds élèvent le coffret à une hauteur telle, que l'on pourrait comparer l'ensemble à nos tables à ouvrage. Dans ce cas, comme le poids se trouvait à la partie supérieure et risquait de disloquer facilement l'assemblage, on le renforçait par un système de traverses. La tombe de Youaa et de Thouiou avait deux beaux coffrets au nom d'Aménophis III, dont le décor est composé en majeure partie de signes hiéroglyphiques exprimant des souhaits (Art. pl. 182). Il faut voir une planche en couleur pour se rendre compte de la beauté de la décoration de ces coffrets, où l'on a imité les décors à jour et les incrustations de matières précieuses. Tous les coffrets égyptiens ont, à la partie supérieure, des boutons qui servaient à assujettir le couvercle au moyen d'un lien scellé. Dans les bas-reliefs et les peintures on voit souvent figurer des tables, des supports de vases, dont quelques spécimens ont été trouvés en nature, mais dont aucun ne présente un intérêt particulier.

Nous pouvons passer maintenant à une catégorie d'objets mobiliers d'une dimension beaucoup plus petite. Ce sont des boîtes, coffrets de toilette ou boîtes à jeux, dont plusieurs sont décorées d'incrustations en ivoire ou en bois d'essences différentes. Quelquefois on y insérait des plaquettes en ivoire décorées d'une gravure à la pointe. On peut citer une jolie petite table à jeux trouvée à Thèbes, avec toute la série des pions en os terminés à la partie supérieure par des têtes d'animaux. Une charmante boîte à miroir de la princesse Henttaoui imite dans son contour la forme générale du disque de métal avec son manche ; le couvercle est décoré d'incrustations et de gravures d'un dessin d'une grande élégance. Un petit coffret en bois du tombeau de Sennezem imite, par la peinture, des décors à panneaux et des assemblages de marqueterie, tandis que le couvercle est orné de deux tableaux montrant l'un, un veau galopant, et l'autre une antilope qui se dresse devant un arbre. Ce n'est évidemment qu'un objet mortuaire, mais il nous laisse soupçonner un prototype qui devait être vraiment fort joli.

On a signalé dans diverses collections des petites boîtes en forme de cylindre ou de demi-cylindre, ornées sur leurs parois extérieures

de remarquables décors dans lesquels on avait voulu retrouver une influence de l'art mycénien. La surface de la boîte est ornée de panneaux carrés ou de bandes rectangulaires, encadrés de motifs composés de lignes en zigzag ou d'éléments floraux. Des pâtes de couleurs étaient incrustées dans les fonds. Dans les panneaux on trouve souvent des dessins d'animaux, félins à la poursuite de veaux ou d'antilopes, ainsi que des chiens. On peut citer parmi les meilleurs exemples les spécimens du Musée de Munich (Recueil, pl. 40) et de la collection Mac Gregor. Le Musée du Louvre possède une boîte cylindrique qui est ornée au contraire de figures de jeunes filles jouant de la musique.

Parmi les objets de toilette relevant de l'art industriel, nous avons signalé des figurines d'hommes et de femmes portant des vases ou des récipients à fard. Dans cette série, une place revient à la représentation du dieu Bès : laid, grimaçant et contrefait à souhait, au corps en creux servant d'étui. Il y a également de petites boîtes en forme d'oiseaux, représentés nageant, et dont les ailes qui pivotent permettent de découvrir la cavité. Ce dernier type est combiné parfois avec une figure de jeune fille qui nage et qui a saisi le canard par les pattes ou par la queue. Ces figurines de nageuse sont souvent sculptées avec une rare perfection. Le seul reproche qu'on puisse leur faire est peut-être d'avoir levé la tête un peu trop, presque à angle droit sur la colonne vertébrale.

Tous ces sujets ont été aussi interprétés en relief, découpé et ajouré, sous forme de ce qu'on appelle des cuillers à fard. On revoit l'homme ou la femme tenant sur ses épaules un grand vase ; ces petits ustensiles ont d'ailleurs des formes très variées. Il est regrettable qu'on ne puisse arriver à les dater avec précision. Le tombeau de Hatai, du commencement de la XVIIIe dynastie, a donné au Musée du Caire une boîte en forme d'un homme agenouillé tenant un vase sur l'épaule, et aussi une cuiller en forme d'un élégant bouquet orné d'incrustations d'ivoire et terminé à la partie supérieure par une feuille qui servait de récipient pour les parfums. C'est à peu près le seul cas où la provenance d'objets de ce genre a été signalée. La plupart des pièces de nos grands musées viennent de l'exploitation des nécropoles thébaines durant la première moitié du XIXe siècle et elles sont sans indication exacte d'origine. Le British Museum et le Louvre ont

recueilli le plus grand nombre des petits objets de ce genre. Les motifs les plus fréquents sont les bouquets, dont la partie supérieure est parfois fermée par une plaquette mobile qui joue le rôle de couvercle. Il y a des cuillers représentant le dieu Bès, par exemple dans la collection Petrie à Londres (Recueil, pl. 70). Le dieu est deux fois répété, tenant en main une touffe de papyrus ; la cavité supérieure, de forme ovoïde, avec les ajoutes transversales détermine dans l'ensemble la forme du signe de vie. Dans la même collection Petrie, une cuiller, dont le dessin général est analogue, nous montre dans le bas une jeune fille nue jouant d'un instrument de musique et qui navigue au milieu des plantes maréeageuses. Il est assez curieux de constater que l'on faisait monter les tiges de lotus aussi haut que celles du papyrus. La musicienne est dans une barque tout à fait minuscule et qui n'a évidemment qu'une valeur indicative. En dessous, des lignes en zigzag ont la prétention de représenter les flots et un dernier registre nous montre des poissons. Sur une cuiller du British Museum une autre jeune fille manœuvre une barque au moyen d'une gaffe. La partie supérieure est plus chargée et détermine deux cavités en forme de fleurs. Le même musée possède une cuiller en forme de chien nageant à la poursuite d'un poisson qu'il saisit par la queue. Le Louvre peut exposer une série unique de ces petits objets de forme florale ou avec figurations humaines. Il y en a une, toute simple, qui se borne à montrer une fleur et deux boutons de lotus avec leurs tiges enroulées. Une autre donne comme support à une cavité, en forme d'une petite auge, une sorte de palmette qui doit peut-être son origine à une influence orientale. Maspero a publié dans les monuments antiques de Rayet les cinq plus belles cuillers des séries du Louvre et l'on pourrait dire probablement les plus belles du monde (Art, pl. 79). Voici comment il les a décrites : « La première a pour manche une jeune fille perdue » dans les lotus et qui cueille un bouton ; une botte de tiges, » de laquelle deux fleurs épanouies s'échappent, rattache le » manche au bol, dont l'ovale tourne sa rondeur au-dehors, sa » pointe à l'intérieur. Sur la seconde, la jeune fille est encadrée » de deux tiges fleuries de lotus et de papyrus, et elle marche en » jouant d'une guitare à long manche. La cuiller suivante substitue » à la musicienne une porteuse d'offrandes, et la quatrième

» a sa musicienne debout sur une barque qui vogue entre » les roseaux. La dernière a la forme d'un esclave qui marche à » demi courbé sous un sac énorme. Rien de plus heureux que le » dessin général de la décoration : les artisans ont apporté à son » exécution autant de conscience et d'ingéniosité que les sculpteurs » en apportaient aux statues colossales. Les quatre jeunes filles » ont chacune leur physionomie et leur âge bien caractérisés. » Celle qui cueille des lotus est de condition ingénue, comme » l'indiquent sa chevelure nattée avec soin et sa jupe plissée ; » les dames thébaines étaient vêtues de long, et celle-ci ne s'est » troussée haut qu'afin de pouvoir aller dans les roseaux sans trop » salir ses atours. Au contraire les deux musiciennes appartiennent » à la classe inférieure ; l'une n'a qu'une ceinture autour des » hanches, l'autre qu'un cotillon court, lié négligemment. La » porteuse d'offrandes a la tresse, dont on coiffait les enfants, » pendant sur l'oreille, et sa ceinture est son seul vêtement ; » c'est une de ces adolescentes minces et effilées comme on en voit » beaucoup chez les fellahs des bords du Nil et sa nudité ne l'em- » pêche pas d'être de famille honnête : les enfants des deux sexes » ne commençaient à s'habiller que vers l'âge de la puberté. » Enfin, l'esclave avec ses lèvres bouffies, son nez plat, sa mâchoire » bestiale, son front déprimé, sa tête en pain de sucre, est évidem- » ment la caricature d'un prisonnier étranger ; la mine abrutie » et consciencieuse avec laquelle il soulève son faix est fort bien » rendue, et les saillies anguleuses du corps, le type de la tête, » l'agencement des diverses parties rappellent l'aspect général » de certaines terres cuites grotesques qui proviennent de l'Asie » Mineure ». (Maspero, Essais sur l'Art égyptien, pp. 241 et s.).

Parmi les objets de toilette on peut encore citer quelques peignes en bois ornés de figures d'animaux ou de décors floraux, quelques épingles de coiffures surmontées de figurines. Enfin, nous ne pouvons quitter l'étude du bois sans rappeler la perfection dont témoigne l'exécution d'un certain nombre de cercueils de momies, dont nous avons eu l'occasion de signaler les masques à propos de la sculpture.

Vannerie. — S'il faut en croire les bas-reliefs et les peintures, les nattes et les paniers de toutes formes devaient être d'un usage

fréquent, bien que les objets en nature soient actuellement très rares. Cependant le Musée du Caire possède le siège d'une chaise entièrement faite en vannerie, tout à fait analogue comme technique à nos meubles en rotin. Sur les faces externes un panneau central est formé d'une série de tiges verticales. L'espace à droite et à gauche est occupé par des tiges entre-croisées, ce qui est la reproduction des assemblages en bois. Mais pour donner plus de soutien à l'ensemble il a fallu disposer d'un côté à l'autre, par le centre, un grand nombre de tiges qui s'enchevêtrent d'une manière fort compliquée. On possède quelques coffrets en vannerie, les uns de petites dimensions, les autres de la grandeur d'une malle. La tombe de Youaa et Thouiou a donné aussi un grand coffre à perruque.

Tissage. — Dès les plus anciennes époques les Egyptiens s'entendaient à tisser des étoffes d'une grande finesse, et les musées en possèdent des exemplaires étonnants. Au Nouvel Empire les documents datés sont très nombreux, grâce aux spécimens retirés des momies royales déroulées. On y a trouvé des étoffes de toutes espèces, depuis les plus grossières jusqu'aux mousselines d'une extrême ténuité. Le plus souvent elles sont d'une seule couleur ; exceptionnellement il y a une bordure de quelques centimètres, à motifs simples. Les vêtements que l'on a retrouvés sont généralement unis, mais cependant dans un important tombeau thébain conservé au Musée de Turin, et qui n'est pas publié, il y a des robes à motifs multicolores. Des fragments découverts dans le tombeau de Thoutmès IV et dont l'un porte le nom d'Aménophis II, nous révèlent l'existence de tapisseries. Le fond du tissu est semé de campanes de papyrus et de la soi-disant fleur de lis, représentant par conséquent la Haute et la Basse-Egypte. Une inscription donne le cartouche royal flanqué de deux serpents et sur le bord se trouve une frise de lotus. La chaîne de cette tapisserie a 60 fils au pouce ; la trame est plus épaisse ; le travail a été exécuté sur un métier vertical qui donne un aspect identique sur les deux faces ; les couleurs employées sont le rouge, le bleu, le vert, le jaune, le brun ou noir et le gris. Des tapisseries de l'espèce étaient probablement employées comme tentures et les motifs peints sur les murs ne font que nous en

donner un décalque fidèle. Dans la représentation d'une maison thébaine que nous avons examinée précédemment, il semble bien qu'une tenture de l'espèce soit suspendue au portique. On a reconnu un procédé particulier, connu sous le nom de tissage aux cartons, dans les ceintures que portent les rois. Plusieurs statues de Thoutmès III au Musée du Caire en montrent divers types allant des lignes en zigzag à la combinaison des losanges. Une importante pièce du Musée de Liverpool, dite écharpe de Ramsès III, mais dont la date n'est pas assurée, serait aussi un bel exemple du produit de ce tissage spécial.

Cuir. — Dans plusieurs tombeaux du Nouvel Empire on a trouvé du cuir décoré ; on en faisait des boîtes, des carquois, des sortes de brassards, et ils dénotent une habileté très grande dans le travail du repoussage. La surface des objets était ornée de décors à motifs floraux ou à scènes d'animaux. Les fragments retrouvés sont suffisants pour ne pas hésiter à reconnaître l'imitation de la technique des cuirs repoussés dans le revêtement de la caisse de char de Youaa et Thouiou. Celle-ci, en réalité, est faite en étoffe recouverte de stuc, puisqu'il s'agissait vraisemblablement d'un char destiné à la tombe. C'est également le travail du cuir qui a suggéré le somptueux décor de la caisse du char funéraire de Thoutmès IV, avec les grands tableaux historiques mentionnés précédemment.

Dans la célèbre cachette des momies royales de Deir-el-Bahari, Emile Brugsch a ramassé, roulée en un paquet, une tente funéraire en cuir multicolore .« La tente forme un dais, dont le plafond présente un rectangle de 2m80 de longueur sur 2m40 de largeur. Sa hauteur est de 2m16. La matière employée paraît être de la peau de chèvre d'une qualité très molle et flexible, qui a gardé sa souplesse jusqu'à nos jours. La partie supérieure ainsi que les frises des côtés latéraux et du devant, portant des dessins, sont composées de pièces de peau de différentes grandeurs et de différentes formes, tandis que les carrés verts et rouges, assemblés en damiers, sont formés de morceaux assez réguliers. Tous les dessins, à l'exception des carrés, ont été découpés dans des bandes de cuir de différentes couleurs et superposés après. Le tout a été cousu assez soigneusement. Quant aux couleurs mêmes, elles ont gardé

leur fraîcheur à un haut degré. Quant aux ornements, quoique exécutés sans aucun soin dans leur détail, ils ont certainement été composés par la main d'un maître et ils forment un ensemble fort élégant dont les lignes sont extrêmement gracieuses ». (Brugsch, La tente funéraire de la princesse Isimkheb, p. 5).

CHAPITRE XXXVI

LES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS

Deuxième partie

Métal. — Les vases décoratifs que représentent les monuments sont d'ordinaire d'un dessin assez compliqué et, lorsque la couleur est conservée, ils paraissent en or rehaussés d'incrustations multicolores. Ce sont de véritables pièces d'apparat déposées le plus souvent dans les trésors des temples et que leur nature même destinait à une disparition complète. On se rappellera peut-être que, sous l'Ancien Empire, nous avons eu l'occasion de rencontrer des vases en bois doré avec incrustations multicolores, provenant du temple de Neferirkere, et qui étaient vraisemblablement la copie de pièces d'orfèvrerie.

Prisse a réuni la plupart de ces vases décoratifs du Nouvel Empire. Une première série nous montre des vases au galbe élancé, dont les parois paraissent gravées, agrémentés d'ornements à la base, aux anses, et dont le couvercle est formé de têtes d'animaux, du dieu Bès ou d'une fleur de lotus renversée. Un des vases a la forme générale du signe de vie et deux figures de captifs agenouillés lui servent d'anses. Sur une autre planche il y a des vases à sujets ; deux captifs sont liés à une colonnette qui supporte un grand cratère ; deux étrangers supportent à la hauteur de la tête un grand vase. Deux autres pièces nous apportent les premiers spécimens d'une série nombreuse, caractérisée par la présence de motifs floraux qui paraissent se détacher du bord, tandis qu'au centre d'autres décors sont élevés sur un socle. Une troisième planche montre principalement des bassins ornés de fleurs qui paraissent piquées le long du bord extérieur. On remarquera, en même temps, les spécimens de pieds de vases en menuiserie, qui se rattachent au type d'assemblage dont il a été question. Quand ces vases apparaissent dans les monuments figurés, c'est

dans les temples ou dans les tombeaux. Dans les temples, il s'agit des scènes d'offrande au dieu ; dans les tombeaux, ce sont des scènes de tributaires. Citons quelques exemples particulièrement démonstratifs. Sur une des parois décorées par Thoutmès III, au temple de Karnak, le roi avait fait représenter des séries d'objets d'offrandes exécutés au moyen du produit des conquêtes asiatiques. Les objets les plus divers sont accumulés les uns à côté des autres avec leur nom et l'indication de la matière. On y voit, entre autres, de nombreux vases, dont quelques-uns comptent parmi les plus compliqués. A un certain endroit, il est dit formellement que plusieurs vases ont été exécutés suivant « le désir du cœur de sa Majesté elle-même ». Cela indique bien que ces pièces d'apparat, offertes au temple, ont été fabriquées en Egypte, par ordre du roi, avec des matières précieuses venant de l'étranger. Pourquoi jugerait-on différemment lorsqu'au tombeau de Rekhmara nous voyons, dans un exemple cité déjà précédemment, les Kefti apporter des vases dont plusieurs sont caractérisés par les motifs en bordures ? On a signalé l'analogie entre certaines pièces portées par les Kefti et des produits de la civilisation mycénienne. Mais il paraîtrait néanmoins hardi d'affirmer que tous les vases que nous voyons ici se rattachent à l'industrie égéenne. Ne croirait-on pas plus volontiers à une influence générale de l'Egypte sur le monde méditerranéen ? Il ne faut pas nécessairement attribuer les vases à ces Kefti, pas plus que nous ne nous sommes crus autorisés à considérer comme étant de fabrication nègre tous les meubles représentés sur des scènes de tribut des peuplades du Sud. D'ailleurs, des vases semblables se trouvent placés dans les mains d'autres étrangers et particulièrement on les voit mis en relation avec les habitants du Retenou, en Asie. Dans un tombeau de Tell-el-Amarna on a relevé une série de ces vases, à couvercles en forme de têtes d'animaux ; pour l'un d'eux une tête de gazelle se détache de la panse en guise d'ornement. Au tombeau de Houi, contemporain du roi Toutankhamon, les gens du Retenou apportent des vases analogues. Dans le même tombeau, parmi le tribut des Ethiopiens, il y a des pièces remarquables et d'un genre un peu différent. On voit d'abord des coupes bordées de têtes de nègres : au centre s'élèvent des constructions, une fois en forme de pyramide, et environnées de palmiers. Un grand plateau, dont

le centre est occupé par une pièce identique, paraît entièrement couvert d'une plantation de palmiers en or, au milieu desquels on voit des indigènes, des girafes et des singes grimpant dans le feuillage. Ce plateau, autour duquel pendent des étoffes et des peaux, est placé sur un support qui paraît décoré d'incrustations. On songera difficilement à faire honneur, de ce travail compliqué, aux orfèvres nègres et l'on préférera y reconnaître un travail où se retrouve une conception pareille à celle des équipages de petites figures votives dans les barques divines.

Au temple de Karnak, dans les bas-reliefs historiques de Séti Ier, il y a également une collection de ces vases décoratifs, comme on en rencontre aussi dans le temple de Ramsès III à Medinet-Habou. C'est le moment de rappeler cet étui en forme de colonnette, tenu par une figure royale, et qui était présenté au dieu Osiris au temple de Séti Ier à Abydos.

Les auteurs qui se sont occupés en détail de ces vases ont présenté des explications assez diverses, surtout lorsqu'il s'agit des décors qui se trouvent rangés le long du bord. Borchardt a prétendu y reconnaître un procédé pour représenter le décor gravé à l'intérieur du vase. Les Egyptiens, par un procédé analogue à ceux qu'ils mettent en œuvre dans leur perspective, auraient disposé les éléments de ce décor au-dessus du vase même. Schaefer préfère soutenir la thèse qu'il s'agit de pièces d'apparat sans rôle utilitaire, et qui présentent réellement autour du bord un décor découpé. Il cite un cas analogue et frappant dans les diadèmes des reines et des princesses. Jolles, sans rejeter complètement l'explication de Schaefer, prétend que dans de nombreux cas ces fleurs en bordures ne doivent pas être interprétées autrement que les fleurs réelles placées dans des vases, sinon qu'il s'agirait de bouquets faits en or, comme nos bouquets d'autel. Tout ce qui se trouve placé vers le centre, sur des socles, doit être interprété comme des figures qui se trouvent réellement dans le vase. On pourrait citer à ce sujet une coupe en métal, trouvée par Newberry au-dessus du tombeau de Rekhmara, et à l'intérieur de laquelle se trouve une vache posée sur un socle peu élevé.

Dans le tombeau de Youaa il y avait quatre vases de fabrication funéraire, qui copient exactement les types qui se trouvaient représentés précisément dans le tombeau de Tell-el-Amarna, dont

un épisode vient d'être cité. C'est à l'occasion de la visite de la reine Tii dans la nouvelle capitale qu'eut lieu la réception au cours de laquelle ont été présentés les vases en question et il n'est pas impossible que nous ayons maintenant les copies qui en auraient été faites pour le tombeau des parents de la reine.

Dans une trouvaille à El-Basta, près de Bubaste, le Service des Antiquités a eu la chance de mettre la main sur quelques pièces d'orfèvrerie qui nous permettent de nous faire au moins une idée de la richesse et de la perfection d'exécution de ces vases décoratifs (Art pl. 81). Une petite cruche a la panse décorée au burin d'une série de cœurs imbriqués les uns dans les autres, tandis que l'anse est formée par une chèvre d'or qui se dresse sur les pattes de derrière et vient mettre son mufle au niveau de l'embouchure du vase. Le motif est hardi et l'exécution excellente. Une autre, à la panse garnie d'oves et au col ciselé de motifs floraux a pour anse une figurine de lion couché. Sur une troisième, de très petites dimensions, on retrouve des décors floraux, des oies qui battent de l'aile, un chat à l'affût, et l'anse formée d'un anneau est fixée par un motif floral rivé. Une coupe en forme de calice de lotus est de proportions élégantes et, comme elle porte le cartouche de la reine Taousert de la XIXe dynastie, la date en est assurée. Il y avait dans la même trouvaille des coupes ou plutôt des bassins en argent, au décor à zones concentriques gravées à la pointe. Pour l'une d'entre elles, la zone centrale donne des figurations aquatiques : barques, oiseaux, poissons, nageuses. La zone extérieure est occupée par des animaux et — détail à noter — par la répétition de palmettes, rappelant l'art de l'Asie antérieure, de chaque côté desquelles se dressent des animaux. On remarquera aussi la belle insertion de l'anse mobile.

Le Musée du Louvre possède la coupe en or que Thoutmès III donna à Thoutii, l'un de ses hauts fonctionnaires, pour le récompenser de ses bons services. La décoration a été composée de telle façon que la coupe remplie d'eau paraisse un bassin dans lequel se meuvent les poissons au milieu des plantes aquatiques.

Dans le tombeau de Hatai, à Thèbes, du commencement de la XVIIIe dynastie, où l'on a trouvé entre autres choses une belle cuiller à fard et une boîte représentant un esclave agenouillé qui supporte un grand vase, il y avait aussi une coupe en bronze

d'un très beau décor ciselé. Le pourtour est une zone étroite où se rencontrent les motifs si familiers aux Egyptiens : les barques, les oiseaux, les poissons. Au centre, un grand tableau a comme fond des fourrés de papyrus représentés d'une manière très libre. Comme dans les peintures du pavement de Tell-el-Amarna, on y voit les oiseaux, les rats qui montent à l'assaut des nids, ainsi que le bétail ; une vache allaite son veau et se retourne pour le lécher ; un taureau terrassé par un lion s'abat sur les genoux. On a signalé l'analogie que présentent de telles pièces avec les coupes en métal gravé découvertes à peu près dans tout le bassin de la Méditerranée orientale.

Le métal était employé sous forme d'appliques, comme nous l'avons vu dans la décoration des meubles. On peut considérer comme une pièce de ce genre une figure en bronze découpé de la collection Mac Gregor. Le thème est bien connu : c'est un porteur d'offrandes qui tient sur ses épaules un animal et qui en conduit un autre à côté de lui. On ne manquera pas d'être surpris de trouver le visage de l'homme représenté de face. Nous pouvons ici toucher à la question des appliques métalliques dans l'architecture. Certains avaient autrefois voulu reconnaître dans quelques-unes des colonnes figurées, les plus compliquées, la preuve que les architectes égyptiens avaient fait appel au métal, mais cette idée a été abandonnée depuis longtemps. Il serait d'autant plus inopportun de la ressusciter, que nous avons montré précédemment comment ces superpositions infiniment légères de chapiteaux floraux pouvaient être expliquées par un procédé de décomposition graphique. Cependant, une pièce conservée au Musée de Bruxelles permet de poser un point d'interrogation. Il s'agit d'une plaque découpée, d'un très joli dessin, et qui faisait manifestement partie d'une bande circulaire étendue. Elle provient d'une famille de Grez-Doiceau, dans le Brabant, et elle a été rapportée d'Egypte par Jean Looz, soldat de Bonaparte en Egypte, qui a toujours prétendu l'avoir arrachée de la base d'une colonne « dans une grande église ».

Les textes parlent souvent d'incrustations de métal sur métal, par exemple pour les portes du temple. Nous verrons bientôt, à une époque plus tardive, de très beaux exemples de pièces métalliques à incrustations qui permettent de reconnaître une technique

qui, depuis des siècles, avaient appris à vaincre les difficultés les plus grandes. Pour le Nouvel Empire il suffira de citer le merveilleux poignard de Aahmès I[er], trouvé dans le cercueil de la reine Aah-Hetep. Le manche est terminé par quatre têtes ; la poignée est incrustée ; le raccord avec la lame se fait par une tête de taureau ciselée ; la lame elle-même est en métal plus foncé, sur lequel s'enlèvent de délicates incrustations. Ce sont d'un côté, après un premier cartouche royal, un lion qui donne la chasse à un taureau, et quatre sauterelles ; sur l'autre face le second cartouche royal et une série de palmettes. Dans la même trouvaille il y avait une hache d'apparat au manche incrusté, à la lame rehaussée de scènes multicolores. On remarquera particulièrement sur l'un des côtés le sujet traditionnel du roi abattant son ennemi, mais traité d'une manière grêle et mesquine. Qu'on n'oublie pas qu'à ce moment-là, à la fin de la XVII[e] dynastie, la famille princière thébaine commençait la lutte pour reconquérir l'Egypte sur les Hycsos et que toutes les productions artistiques du temps montrent une singulière détresse. Le dessin d'un griffon étonne aussi sur cette arme, fabriquée à un moment où les contacts avec la Méditerranée ne devaient pas être particulièrement nombreux.

Bijoux. — Dans tous les monuments figurés, il est possible de relever de nombreux exemples de bijoux ; personne malheureusement n'a songé jusqu'à présent à les grouper systématiquement. C'est d'autant plus regrettable que si les pièces réelles du Nouvel Empire sont rares, elles manquent complètement pour l'époque la plus brillante de la XVIII[e] dynastie. On peut se rendre compte par les peintures et les reliefs des formes nombreuses de diadèmes et de colliers, de pectoraux, de boucles d'oreilles, de bracelets. On a cité déjà les pectoraux consacrés par Aménophis IV et qui étaient figurés dans un des tombeaux de Tell-el-Amarna. Les princesses du tombeau de Menna, au temps de Thoutmès IV, avaient sur la tête des diadèmes assez compliqués. On peut y noter un décor floral posé sur le bord supérieur et auquel il a été fait allusion plus haut. On remarquera aussi la grandeur exagérée des boucles d'oreilles.

C'est à Mariette que l'on doit la découverte des meilleurs bijoux du Nouvel Empire. Une première trouvaille a été faite dans le

cercueil de la reine Aah-Hetep en même temps que le poignard et la hache qui viennent d'être examinés. Il y a d'abord un pectoral qui, à première vue, semble une œuvre de beaucoup inférieure aux pièces plus simples et plus claires du Moyen Empire. Avec de l'application on parvient à démêler cependant toute l'image : dans un bateau trois personnages sont debout. Au centre, le roi ; à droite le dieu Amon, à gauche le dieu Ra, tous deux occupés à verser de l'eau sur la tête du roi. Au-dessus de chacun des dieux un faucon et un vautour étendent leurs ailes. Dans les espaces vides on a inséré d'abord les deux cartouches royaux, puis la déclaration que le roi est aimé du dieu Ra et du dieu Amon. Un premier bracelet est incontestablement mieux venu. De même que le pectoral il est fait suivant l'ancienne technique des cloisons d'or dans lesquelles sont incrustées des pierres et des pâtes. Le vautour sacré étend ses ailes et étale les formes de son corps autour du bras. Un second bracelet est beaucoup moins bon, parce que, encore une fois, il est trop compliqué. Sur un fond d'émail s'enlèvent toute une série de figures : à droite on voit le roi Aahmès à genoux devant le dieu Geb qui lui fait des passes. C'est un motif que nous connaissons ; mais quelle malencontreuse idée d'avoir voulu donner la même taille au roi agenouillé et au dieu assis, ce qui a pour résultat de mettre l'un à côté de l'autre un grand roi et un petit dieu. A gauche, des génies à tête de chacal sont dans la pose de l'acclamation. Un troisième bracelet est formé d'un anneau de métal avec décor gravé et à torsades. On y a inséré un cartouche royal de grandes dimensions, flanqué de part et d'autre de sphinx sculptés en or. Le motif n'est pas très heureux et il ne semble pas qu'il ait été souvent imité. Pour obliger la pièce à se maintenir droite, on a mis une sorte de support qui prenait appui sur le bras. Le même trésor encore a donné, entre autres, une série de chaînettes en fils d'or tressés, terminées par des têtes d'oiseaux et auxquelles étaient suspendues des amulettes de formes diverses, par exemple un scarabée en or travaillé avec une grande minutie et une étonnante fidélité. Une autre chaînette supporte au contraire trois mouches d'or, à incrustations, fortement stylisées. On sait par des inscriptions que ces mouches étaient de véritables décorations honorifiques.

La seconde trouvaille de Mariette a été faite au Sérapéum.

le fameux tombeau du taureau solaire de Memphis. Dans la tombe inviolée d'un Apis, décédé sous le règne de Ramsès II, avaient été placés, comme ex-voto, plusieurs bijoux précieux, parmi lesquels se trouve un pectoral, qui certainement est à peu près l'égal des meilleures productions anciennes. On reprochera peut-être au portique d'être un peu lourd. A l'intérieur, les motifs se superposent : d'abord le cartouche contenant le nom de Ramsès II, puis un oiseau qui étend les ailes, mais qui a une tête de bélier, l'animal sacré d'Amon. Enfin, tout en bas, un vautour développe en courbe ses ailes de manière à les faire remonter jusqu'à la partie supérieure de l'espace central. Le corps du vautour n'est pas dans l'axe, car il n'est pas seul à remplir sa fonction protectrice ; à côté de lui se dresse un grand serpent. On aura reconnu les deux déesses de la Haute et de la Basse-Egypte. Comme il restait un angle vide aux deux coins du bas, on s'est contenté d'y insérer deux amulettes, sortes de « passe-partout », le dad ou didou. Un second pectoral du Sérapéum est encore à jour, mais toute la partie centrale est occupée par un grand scarabée flanqué à droite et à gauche par les déesses Isis et Nephthys. Le pectoral du vizir Paser est plein et répète le même motif. La meilleure pièce de la série est peut-être le grand oiseau aux ailes étendues et à tête de bélier ; il n'est pas autre chose qu'un pectoral dégagé de tout encadrement et simplifié autant que possible. Il est probable que ce bijou, destiné à être porté sur la poitrine, était une figuration de l'âme. Le caveau de l'Apis a fourni des chaînettes et des amulettes au nom du prince Khaemouast, fils de Ramsès II ; une boucle ou coulant de chaînette, et enfin un faucon dont les ailes s'étendent en s'incurvant vers le haut d'un mouvement élégant, et qui s'adapte mieux à la poitrine que les ailes étendues raides de l'oiseau à tête de bélier.

Au cours de ses fouilles dans la vallée des rois, Davis a trouvé plusieurs bijoux du roi Siphtah et de la reine Taousert : une couronne de fleurettes ; puis un bracelet avec représentation d'une scène d'offrande où le roi assis sur une chaise reçoit en mains la coupe que vient de lui présenter la reine (Art, pl. 184). Une boucle d'oreille, que l'on hésite un peu à appeler ainsi à cause de ses dimensions considérables, forme un assemblage compliqué comprenant une fleur, un gros bouton et des pendeloques qui devaient s'entrechoquer et faire un bruit de grelots. Dans ses fouilles d'Abydos,

Mariette avait trouvé une autre boucle d'oreille, au nom de Ramsès XII. C'est une grande rondelle, si grande qu'on a peine à s'imaginer qu'elle devait être insérée dans le lobe de l'oreille. Sur la face antérieure elle est décorée de serpents sacrés, du disque aux ailes étendues et de deux groupes de serpents ; le groupe inférieur est attaché avec des chaînettes d'or.

Quelques bijoux faisaient partie de la cachette qui a fourni le trésor d'El-Basta, entre autres un collier fait de perles nombreuses. En comparant avec des peintures on a pu rétablir le collier dans un ordre vraisemblable pour l'exposer au Musée du Caire. On a trouvé également deux gros bracelets portant le nom de Ramsès II (Art, pl. 81). Ces dernières pièces sentent manifestement la décadence et sont d'un style, riche si l'on veut, mais très lourd. L'idée d'avoir orné le plat du bracelet de deux canards à la tête retournée et dont les corps se fondent en une seule masse de lapis-lazuli, peut paraître discutable. On ne niera pas cependant que le décor en granulé soit d'une rare perfection et témoigne, faute d'un goût impeccable, d'une sûreté d'exécution à peu près sans rivale. Avant de quitter les bijoux notons encore un bracelet du Louvre, avec figures de griffons, qui a perdu une bonne partie de ses incrustations, ce qui permet de voir bien clairement de quelle manière étaient constituées les cavités, séparées par les cloisons d'or, dans lesquelles on insérait les pierres ou les pâtes.

Les bijoux d'or de ce genre n'étaient évidemment pas à la portée de tout le monde et on en fit de bonne heure des imitations moins dispendieuses. Les pectoraux de bronze doré avaient leurs cavités remplies non de pierres multicolores, mais de pâtes tendres et teintées. Un pectoral de l'ancienne collection Hilton Price, aujourd'hui au Musée de Bruxelles, est une des pièces les plus remarquables de ce genre. Des bijoux de l'espèce ont donné naissance à la technique des émaux cloisonnés, qui eut plus tard un développement si important.

Les bagues du Nouvel Empire sont parfois d'une forme originale, par exemple une bague au Musée du Caire, en fils d'or ingénieusement contournés, et une autre, au Musée du Louvre, avec deux petites figures de chevaux, minutieusement ciselées, et qui représentent l'attelage fameux du char de Ramsès II lors de son attaque devant Kadesh.

Quelques miroirs en bronze poli avaient comme manche de fines figurines de femmes. On peut mentionner également quelques pinces de toilette, auxquelles on a fort ingénieusement appliqué des formes d'animaux.

Terre. — Outre des statuettes et figurines dont l'usage n'est pas toujours déterminé, on faisait en terre cuite des bas-reliefs, en général assez grossiers d'exécution, par exemple sur un chevet au Musée du Caire. La céramique qui paraît avoir subi certaines influences étrangères, se montre avec un répertoire de formes plus riches qu'aux époques précédentes. Quelques vases sont ornés à la partie supérieure de têtes de la déesse Hathor, ou de têtes d'antilopes, ou encore de têtes de vaches. A la XVIIIe dynastie on connaît des vases dont la panse est ornée de peintures représentant des guirlandes et quelquefois, mais d'une façon tout à fait exceptionnelle, de motifs animés.

Email. — L'invention de l'émail est aussi ancienne que la civilisation égyptienne, car son emploi est connu dès la Ire dynastie. Jusqu'à l'époque du Nouvel Empire on est, en général, resté fidèle à une seule qualité d'émail, d'un bleu assez foncé. A l'époque où nous sommes arrivés, la palette de l'émailleur se développe avec une grande richesse. L'intensité de ton du bleu atteint son point culminant et, à côté de lui, apparaissent à peu près toutes les autres couleurs, même le blanc. On s'entend à faire des statuettes funéraires, dites *Oushebtis*, d'une perfection vraiment étonnante. Avec quelle délicatesse les ouvriers ont réussi à justaposer sans incorrection et sans la moindre bavure les teintes différentes sur une même pièce, par exemple les hiéroglyphes de l'inscription d'une statuette! L'émail joue un rôle architectural remarquable. Nous avions vu aux anciennes époques que l'on employait des plaquettes de revêtement, mais ce procédé est dépassé de cent coudées par certaines applications de pièces d'émail qui imitent en quelque sorte la technique de la mosaïque. Dans un temple de Ramsès III, dont les restes ont été retrouvés à Tell-el-Yehoudiyé, il y avait des frises décoratives, des plinthes, des inscriptions, des tableaux entièrement faits de petits morceaux d'émail multicolores et à incrustations minutieusement juxtaposés et ajustés. Dans un

carreau de revêtement d'une couleur, on découpait soigneusement les inscriptions hiéroglyphiques et, dans le creux, on insérait des hiéroglyphes d'une autre couleur. Des panneaux représentaient, en décors multicolores, des captifs liés. Ces plaques servaient à constituer probablement des scènes royales ou à orner le soubassement du balcon, car les figures en question correspondent exactement aux représentations de captifs dont nous avons vu le détail sur un des balcons de Tell-el-Amarna. Dans les restes du palais de Medinet-Habou, de nombreuses plaquettes de ce genre et des décors architecturaux se rattachant à la même technique ont été trouvés dans des conditions qui ont permis d'en établir l'emploi d'une manière plus précise encore.

Quand on regarde quelques-unes de ces plaquettes on comprend que l'industrie de l'émail n'avait en réalité plus aucun progrès à réaliser et que les fameux panneaux polychromes de Babylonie et de Perse n'ont fait que continuer une tradition venue d'Egypte.

On connaît de nombreux vases en émail, particulièrement des coupes décorées à l'extérieur et à l'intérieur. L'extérieur est souvent traité comme un calice de lotus. A l'intérieur on voit des fleurs, des poissons, des antilopes, des vaches, des musiciennes, etc. On peut citer ensuite de jolis calices, imitant dans leur galbe plus ou moins resserré des fleurs de lotus entr'ouvertes. Quelquefois la surface externe a perdu son décor de fleurs qui fait place à un bas-relief qui se déroule tout à l'entour, montrant généralement des scènes guerrières ou aquatiques. Un vase de Tounah, qui a appartenu à la collection Wallis, est un des exemples les plus remarquables de cette dernière catégorie.

Dans certains temples les Egyptiens avaient coutume de porter des ex-voto en faïence sous forme de vases, d'amulettes, de sistres, de bâtons de jet, de supports de vases, de bracelets, etc., etc. Ces offrandes ont été trouvées en masses considérables au temple d'Hathor au Sinaï et au temple de la Vache à Deir-el-Bahari. Les fragments publiés permettent de se faire une idée de la variété de décors de ces pièces.

Le Victoria et Albert Museum de Londres possède le plus grand objet votif en faïence connu : c'est un sceptre qui a 1^{m}50 de haut et qui a été fait en plusieurs fragments de 25 centimètres de haut, rajustés et assemblés finalement par une dernière cuisson.

Verre. — On connaît depuis longtemps des vases en pâte de verre, au décor multicolore, dont plusieurs proviennent d'Egypte, mais dont un plus grand nombre ont été trouvés dans le domaine méditerranéen. On les a appelés longtemps des verres phéniciens. Il y a quelques années Petrie a exhumé à Tell-el-Amarna les restes d'une fabrique, ce qui impliquait qu'on les faisait en Egypte. Depuis, dans des tombeaux royaux de Thèbes, on a trouvé de nombreux fragments dont plusieurs portent dans la pâte même les cartouches d'Aménophis II. Ceci permet d'assurer qu'on les faisait vraiment en Egypte à la XVIIIe dynastie et que le vase en verre du Musée de Munich qui porte un cartouche de Thoutmès III pourrait bien être contemporain de ce roi. Petrie a décrit avec beaucoup de précision les procédés de fabrication de ces verres multicolores, dont la technique s'est manifestement propagée dans les pays voisins et s'est conservée pendant de nombreux siècles.

Pierre. — Il reste à signaler la richesse de formes des vases de pierre, de différentes sortes, au Nouvel Empire. Les plus beaux sont en basalte et en albâtre. Ils servaient à tous les usages possibles. Citons des vases à fard, à forme de colonnette, parfois tenue par un singe. Certains vases ont une anse qui est traitée en forme de singe ou en forme de tête d'antilope, reproduisant ainsi certains modèles que nous avons vus dans les vases en métal. Les exemples sont si nombreux, qu'il est difficile de citer quelque pièce. Si l'on voulait en mentionner un spécialement, on pourrait l'emprunter à la tombe, d'une richesse inépuisable, des parents de la reine Tii : un vase en albâtre, au col élancé, est décoré d'une anse, à motif floral, du meilleur goût.

Les produits de l'art industriel égyptien se sont répandus dans tout le monde connu alors et leur influence a certainement été grande sur le développement de l'art des autres peuples ; partout on signale la présence de scarabées, de figurines, de perles, de coupes en émail ou en métal. Parfois on a voulu chercher dans l'art industriel du Nouvel Empire des traces d'une influence de l'art des peuples voisins et surtout des Mycéniens. Faut-il vraiment recourir à cette hypothèse ? L'Egypte, consciente de sa

civilisation, qu'elle considérait comme infiniment supérieure à celle de tous les autres peuples, devait être peu portée à imiter l'étranger, tandis qu'au contraire, elle était si riche, qu'elle a pu donner à pleines mains ; à tel point que là où nous sentons une analogie il semble plus juste de l'attribuer d'abord et jusqu'à preuve du contraire à l'influence de l'Egypte sur ses voisins.

Vme PARTIE

Basse Époque

CHAPITRE XXXVII

DE LA XXIe A LA XXVIe DYNASTIE

Nous arrivons à présent à une des périodes les plus confuses de l'histoire égyptienne. Au point de vue de l'histoire de l'art, jusqu'à la découverte de la cachette de Karnak, on aurait eu de la peine à citer une bonne douzaine de sculptures à placer dans les quatre siècles écoulés entre l'avènement de Hrihor, le premier roi de la XXIe dynastie, et l'avènement de Psammétique Ier, le premier de la XXVIe.

Il semble nécessaire d'indiquer ici, au moins brièvement, le cadre général des événements tel qu'on a réussi à le démêler jusqu'à présent.

XXIe dynastie. — Un siècle après la mort de Ramsès III les grands prêtres d'Amon de Thèbes s'étaient rendus maîtres de la Thébaïde entière. Une dynastie nouvelle s'établissait à Tanis, dans le Delta oriental, tandis que les pontifes d'Amon exerçaient l'autorité suprême sur l'Egypte du Sud et l'Ethiopie. Par suite de mariages, il arriva que les pouvoirs de la Haute et de la Basse-Egypte se réunirent à nouveau dans les mains d'un seul maître. Les grands prêtres de Thèbes citaient souvent les années d'après les règnes des rois tanites, ce qui permet de dire que la XXIe dynastie est partagée entre Tanites et Thébains, qui régnèrent entre 1090 et 945 avant J.-C.

XXIIe et XXIIIe dynasties. — La XXIIe dynastie est clairement — à en juger par les noms de rois — d'origine étrangère. Leur généalogie indique une origine libyenne et militaire. Ils descendent d'une famille de chefs d'Héracléopolis Magna, dans la Moyenne-Egypte : Sheshonq Ier, le fondateur de la dynastie vers 950, semble avoir fixé sa résidence à Bubaste, dans le Delta, et son fils épousa la fille du dernier roi de la dynastie tanite.

Sheshonq s'assura de Thèbes en établissant un de ses fils grand prêtre d'Amon.

La XXIIe dynastie dura pendant plusieurs générations : elle eut à lutter contre des maisons rivales, également originaires du Delta, et la XXIIIe dynastie, tanite, fut en réalité contemporaine de la fin de la XXIIe. Mais entretemps un royaume rival s'était fondé en Ethiopie et en 730 le roi Piankhy, maître déjà de la Thébaïde, défait Tafnecht, prince de Saïs, et les roitelets de la Basse-Egypte, ses alliés.

XXIVe dynastie. — Cette dynastie est constituée du seul règne du roi Bocchoris, fils de Tafnecht, qui règne de 718 à 712 et qui, vaincu par l'éthiopien Shabako, fut brûlé vif.

XXVe dynastie. — La XXVe dynastie, éthiopienne, réussit à s'établir fermement. Les ressources combinées des deux empires sont employées à des conquêtes en Syrie et en Phénicie ; mais à ce moment l'empire d'Assyrie, arrivé au faite de sa grandeur militaire, commence à menacer l'Egypte. Les Ethiopiens encouragent et appuient les Syriens dans leur lutte pour l'indépendance contre Sargon et Sennachérib.

Shabako eut comme successeur Shebitko, auquel succéda à son tour Tirhaka ou Taharqa. Ce dernier s'oppose énergiquement à l'avance des Assyriens, mais en 670 avant J.-C. Esarhaddon bat son armée à la frontière d'Egypte, conquiert Memphis, capture le harem royal et prend un riche butin. Il semble que la résistance égyptienne aux Assyriens ne fut pas très ardente et que, spécialement dans le nord, il devait y avoir un fort parti opposé à la domination éthiopienne. Le roi d'Assyrie confie le gouvernement et la levée des impôts à des chefs indigènes. A peine Esarhaddon s'est-il retiré que Tirhaka revient de sa retraite dans le sud et massacre les garnisons assyriennes. Esarhaddon prépare immédiatement une seconde expédition vers l'Egypte, mais il meurt en route, en 668. Son fils Assourbanipal reprend l'expédition, met Tirhaka en déroute, dévaste Thèbes et réinstalle des gouverneurs. A leur tête était Necho, roi de Saïs et de Memphis, qui sera le père de Psammétique, fondateur de la XXVIe dynastie. La Haute-Egypte cependant restait fidèle à Tirhaka et, même à Memphis,

les funérailles d'un Apis étaient datées par les prêtres d'après le règne du souverain éthiopien. A sa mort son neveu Tandamane, reçu avec acclamation par la Haute-Egypte, assiège et prend Memphis ; Nécho de Saïs fut probablement tué dans le combat. Mais en 661 Assourbanipal chasse les Ethiopiens de la Basse-Egypte, les poursuit sur le Nil et saccage Thèbes pour la seconde fois.

XXVIe dynastie. — Psammétique Ier, fils de Nécho, règne de 664 à 610. Il délivre l'Egypte de la domination assyrienne et restaure une Egypte puissante. (Résumé d'après l'Encyclopédie britannique.)

Ainsi donc ce sont quatre siècles de compétitions entre des maisons rivales, de luttes entre la Haute et la Basse-Egypte, luttes entre roitelets de la Basse-Egypte, entre Egyptiens et Ethiopiens, Ethiopiens et Assyriens. On comprend qu'il soit difficile de décider au milieu de tels troubles quels furent les centres qui, au point de vue de l'art égyptien, eurent le plus d'influence ; cependant s'il est permis de parler d'écoles dans l'art égyptien, on pourrait soutenir qu'à ce moment Thèbes et la dynastie éthiopienne, qui a sa source dans cette dernière ville, constituent un centre puissant des traditions du Nouvel Empire, tandis qu'au contraire les villes du Delta, Bubaste, Tanis et Saïs principalement, durent chercher à remettre en honneur les principes des dynasties de l'Ancien Empire, dont les œuvres, qui existaient encore dans les temples et les nécropoles, pouvaient servir de modèles. Mais cela se dégage encore bien peu clairement, et ce qu'il y a de mieux à faire est encore de regarder les œuvres conservées, sans vouloir prématurément en déduire les bases d'une évolution artistique.

Nous réserverons pour la prochaine leçon les documents d'architecture et les bas-reliefs que nous rattacherons à l'art saïte.

En sculpture nous signalerons d'abord une pièce de provenance inconnue. C'est une grande statue, entrée depuis peu au Musée de Bruxelles, après avoir été cachée pendant longtemps dans les collections de Léopold II, et qui porte une dédicace au nom du

grand prêtre d'Amon Masahirt, fils du roi Pinezem Ier de la XXIe dynastie. Elle représente un homme à tête de faucon, assis sur un siège cubique : d'après l'inscription c'est le dieu Khonsou. L'originalité de cette statue, exécutée avec une grande précision dans un poudingue d'une extrême dureté, consiste dans l'étrange combinaison qu'on y a fait des formes de l'homme et de l'oiseau. En effet, au lieu de se contenter, comme d'ordinaire, de poser sur les épaules humaines une tête de faucon, on a sculpté au revers les ailes et la queue de l'oiseau, en calculant les proportions de manière à ce que, si l'on regarde la statue par derrière, on ne voie plus qu'un oiseau gigantesque. Cette œuvre paraît unique dans l'art égyptien ; on ne peut lui comparer que les curieuses « statues d'âmes » éthiopiennes ; encore ces dernières ont-elles le plus souvent une tête humaine au lieu d'une tête d'oiseau.

La fameuse cachette de Karnak nous a procuré ensuite une série assez nombreuse de sculptures qui, par leurs inscriptions, peuvent être classées avec assez de précision dans la période qui nous occupe. Nous pourrons y rattacher quelques autres statues connues depuis longtemps et conservées dans diverses collections.

Un premier point à noter, c'est que d'une manière manifeste, les pharaons ne se sont pas fait scrupule de réemployer largement des œuvres plus anciennes. En voici immédiatement des exemples. Une statuette de Karnak représente un roi agenouillé et offrant des vases. Un examen sommaire permet de reconnaître que le style de cette statue la rattache évidemment aux productions de la XVIIIe ou de la XIXe dynastie. Sur les deux épaules et sur les avant-bras, à un endroit où il n'est pas d'usage de graver des inscriptions, sinon en surcharge, on lit le titre du grand prêtre d'Amon Pinezem. Une statue, dans laquelle Legrain reconnaît un Thoutmès III, porte simultanément des inscriptions de Sheshonq Ier, le premier souverain de la XXIIe dynastie, et de Pesibkanou II, le dernier de la XXIe. Un fils de Sheshonq Ier, Osorkon Ier, épousa Makara, la fille de Pesibkanou II. Nous avons signalé précédemment la tête du couvercle d'un cercueil de cette princesse et une vignette de son papyrus funéraire, en les rattachant aux productions du Nouvel Empire. De ce mariage naquit le grand prêtre Sheshonq, dont on possède au moins trois statues. La première est connue depuis longtemps : elle appartient au

British Museum ; elle se présente à nous sous l'aspect d'un dieu Nil tenant une table d'offrandes. C'est une œuvre correcte, sans être cependant de tout premier ordre. Il serait peut-être exagéré de dire qu'elle témoigne d'un art appauvri. Il existe néanmoins une différence de caractère considérable entre cette statue et une autre, qui sort de la cachette de Karnak, et dont les inscriptions donnent le nom du même personnage ; mais comme Legrain l'a remarqué sans hésitation, la statue de Karnak est usurpée. Elle rappelle immédiatement les belles statues privées du commencement de la XIXe dynastie, par exemple la belle tête de prince du Musée de Bruxelles. Il est manifeste que le grand prêtre Sheshonq s'est contenté de graver son nom sur une statue de la XIXe dynastie. Les figures de divinités gravées sur la poitrine et sur le tablier datent également de l'époque de l'usurpation. Enfin Sheshonq a voulu cependant se faire sculpter une statue par les artistes contemporains et ceux-ci n'ont réussi qu'à produire un véritable magot.

Pour suivre l'ordre chronologique il faut citer maintenant une délicate statuette de bronze du Musée du Louvre, véritable chef-d'œuvre du travail du métal. Elle représente la reine Karomama, petite fille d'Osorkon II et femme de Takelot II. Le corps de la statuette est entièrement rehaussé d'incrustations qui représentent le détail des colliers et des vêtements. La robe paraît se terminer en grandes ailes qui s'enroulent symétriquement autour du corps. La statuette, vue de face ou vue de dos, est d'une grande élégance et c'est certainement ce que l'art égyptien a fourni de mieux en fait de statuettes féminines en métal. La virtuosité des incrustations se retrouve dans un étui, conservé également au Louvre, et qui date à peu près de la même époque.

On pourrait soupçonner que la statuette d'Osorkon III présentant une barque sacrée est plus ancienne que ne l'indique l'inscription. Quand on la compare aux statuettes d'offrandes de Ramsès II il paraît vraisemblable que toutes ces pièces aient été faites à peu près en même temps.

Une statue d'Amenardis Ier, fille de Kashta l'Ethiopien, a passé longtemps pour un des chefs-d'œuvre de l'art égyptien ; elle a été trouvée par Mariette dans une petite chapelle, dans la partie nord de Karnak, et à ce moment-là elle était beaucoup

admirée (Art, pl. 82). Cependant, depuis lors, sa comparaison avec d'autres sculptures a diminué l'estime qu'on avait pour elle. On a remarqué qu'elle n'était pas bien proportionnée et qu'elle était d'un travail sec et froid. Quand on la compare avec la statue qui porte le nom de la mère de Ramsès II, au Vatican, on constate immédiatement l'infériorité de la statue d'Amenardis. Amenardis est une des divines adoratrices d'Amon, qui jouèrent un rôle important à Thèbes entre la XXIIIe et la XXVIe dynastie. Elles se recrutaient par adoption et le rôle prédominant que jouaient autrefois les grands prêtres avait passé entre leurs mains. Un fragment publié par Legrain montre précisément Amenardis Ier, assise sur les genoux du dieu Amon qui la tient amoureusement pressée contre lui. Ce petit groupe, unique dans l'art égyptien, nous rappelle cependant un groupe inachevé de l'atelier de Tell-el-Amarna et des fragments de reliefs où l'on voit Aménophis IV tenant sur ses genoux la reine Nefertiti. Ce fragment de quelques centimètres de hauteur nous apporte de nouveau un thème intéressant de la sculpture égyptienne, dont on n'avait pas trouvé de traduction dans la grande sculpture en pierre.

Tirhaka, le fameux roi éthiopien, nous est connu au moins par deux sculptures importantes : la première est un corps sans tête dont l'analogie de facture avec les sculptures de l'Ancien Empire apparaît immédiatement. Il n'y a pas à douter qu'on se trouve ici en présence de la copie voulue des plus anciens modèles. On a quelque peine à s'imaginer au-dessus d'un corps si classique une tête du genre de celle que possédait depuis longtemps le Musée du Caire sous le nom de Tirhaka. Si nous ne savions pas que c'est un Éthiopien, nous chercherions cependant de suite, pour l'identification de ce type, des analogies vers le sud. Aucune tête de l'art égyptien jusqu'à présent ne ressemble à celle-ci. La coiffure est également différente des coiffures traditionnelles. Sur un bas-relief assyrien Esarhaddon a fait représenter Tirhaka comme un nègre, avec la plume piquée dans la chevelure. Sans prendre la chose littéralement, la tête du Caire montre néanmoins qu'il aurait été fautif de donner au roi éthiopien d'Egypte une tête classique. Un fils de Shabako, Harmakhouti, contemporain de Tandamane, nous a laissé une statue intacte qui nous montre la juxtaposition d'un corps égyptien classique avec une tête d'un caractère spécial.

Citons enfin une statue de Shapenapit II, fille de Piankhy, d'un assez bon travail, mais qui manque cependant de fermeté. C'est d'un art correct qui suit avec application de bons modèles, mais qui n'a plus de vie propre.

Nous avons terminé ainsi l'examen des statues de personnages se rattachant directement à la famille royale. Il nous reste à considérer maintenant des statues privées dont Legrain a découvert à Karnak de nombreux spécimens. Ce sont les représentants de familles sacerdotales thébaines, dont il a pu débrouiller, à travers plusieurs siècles, les généalogies compliquées. Le type général est malheureusement peu intéressant : ces statues ont presque invariablement la forme de blocs cubiques. On pourrait dire que l'époque de la XXIIe à la XXVIe dynastie est l'âge d'or de ce « raté » de l'art égyptien. Si l'on compare une de ces statues, par exemple celle de Djotkhonsouefankh, fils de Bakenkhonsou, contemporain d'Osorkon Ier de la XXIIe dynastie, avec la statue du vizir Ouser du Louvre, de l'époque de Thoutmès III, on ne remarquera guère de différence à première vue. De part et d'autre les formes générales sont identiques, bien que la plus récente paraisse plus élancée. Sur la statue d'Ouser, il n'y avait des inscriptions que sur la face antérieure. Sur celle de Djotkhonsouefankh les inscriptions, auxquelles s'ajoutent des reliefs religieux, ont couvert toutes les faces. Les deux visages sont conçus dans le même esprit, avec le masque rond, l'expression placide et béate que semble relever un léger sourire. C'est bien la conception artistique qui régnait au commencement de la XVIIIe dynastie telle qu'on la saisit nettement, par exemple sur les colosses osiriaques de Thoutmès Ier à Karnak. Ce type servira encore de modèle à quelques statues, mais le plus grand nombre va s'en écarter tout à fait.

Quand on feuillette les nombreuses planches du catalogue du Musée du Caire consacrées aux statues de cette époque, on ne peut s'empêcher de ressentir une impression de monotonie, et il serait difficile qu'il en fût autrement étant donné que le même thème se répète indéfiniment. Une manière de donner de l'intérêt à cette étude consiste à grouper les œuvres par familles. Si l'on arrive alors à des résultats curieux, on regrette bientôt que les textes ne

nous apportent de telles précisions que pour des œuvres d'art qui, par elles-mêmes, méritent si peu de faveur.

Voici un premier exemple pris dans la famille Nibnoutirou-Neseramon. On peut établir le tableau généalogique suivant :

Neseramon VII			
Nibnoutirou II		Osorkon II	XXIIe dyn.
Neseramon VI		1er prophète Namroud	
Hor VIII	=	Shebensopit.	Pedubast I XXIIIe dyn.
fille	=	Nakhtefmouti	
	Hor		Osorkon Si Isit

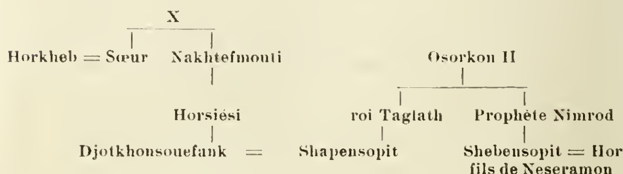
Ce petit tableau montre comment on a pu rattacher les généalogies des prêtres à celles des rois et établir la succession de la XXIIe et de la XXIIIe dynastie. Or, on possède des statues de plusieurs de ces personnages, par exemple Nibnoutirou II, puis de son petit-fils Hor. Celui-ci nous a laissé deux statues, une en granit, l'autre en albâtre, dont les têtes sont quasi-identiques. La statue de sa femme Shebensopit, petite-fille du roi Osorkon II, est une œuvre sèche et peu expressive. La robe est couverte en divers endroits, selon la mode de l'époque, de figures de divinités et d'inscriptions. Leur gendre Nakhtefmouti est figuré agenouillé, tenant devant lui une stèle. A en juger par l'expression de figure, la décadence aurait été grande dans l'espace d'une génération. Autant Hor a l'expression calme et sereine, autant son gendre a l'air revêche et inintelligent. On a peine à croire qu'il s'agit de l'arrière petit-fils d'un roi et du petit-fils d'un premier prophète. Un Hor, fils de Neseramon, qui se rattache à la même famille mais dont la place n'est pas précisée, nous montre une curieuse innovation. Au-dessus du bloc cubique apparaît une tête entièrement rasée, ce qui n'est pas de nature à rendre l'aspect de l'ensemble plus agréable. La grande perruque évasée rattachait mieux la tête à la masse du corps.

Legrain a débrouillé également l'histoire de la famille d'un Nakhtefmouti qui n'est pas le même que celui dont il vient d'être question. Nakhtefmouti était contemporain de Osorkon II et

d'Horsiesi. Il était quatrième prêtre d'Amon et occupait par conséquent une position élevée dans la hiérarchie sacerdotale. Nous verrons tout à l'heure, en effet, qu'un prince de Thèbes, chef du sacerdoce dans toute l'Egypte, remplissait les mêmes fonctions. Nous pouvons citer quatre statues de notre personnage : les deux premières — et ceci est vraiment surprenant — ne datent pas de la XXIIe dynastie, mais bien du Moyen Empire : elles ont été simplement usurpées par Nakhtefmouti, qui s'est contenté de faire graver sur le vêtement et sur le siège des inscriptions à son nom. On est toujours étonné de constater qu'un personnage qui ne semble pas avoir dû éprouver de la difficulté à se faire faire des monuments, surtout destinés à être placés dans le temple auquel il appartenait, ait recouru à ce procédé de l'utilisation de statues de remploi. Si les exemples de l'Ancien Empire n'étaient pas suffisamment démonstratifs, celui-ci le paraîtra peut-être pour démontrer, sans contestation possible, que la ressemblance n'était pas le point le plus important pour ceux qui se faisaient consacrer des statues funéraires. En effet, Nakhtefmouti ne s'est pas contenté des statues du Moyen Empire, mais il en a fait faire par les sculpteurs du temps. L'une le représente à genoux, tenant une stèle ; l'autre, ramassé en boule, offrant une statue de Ptah. Les deux têtes sont bien dans le style de l'époque. La seconde statue apporte une variante véritablement peu réussie. On se rappelle ces statues du Nouvel Empire, montrant des personnages debout, présentant des statues de divinités. On a voulu garder ce thème mais sans s'écarter de la forme qui était à la mode. Pour cela, les bras qui, d'habitude, sont cachés dans la masse, avec les mains dépassant au-dessus, ont été détachés d'une manière ridicule, apportant encore un nouvel élément de laideur à l'ensemble. On se demande aussi à quoi répond la masse rectiligne qui réunit la tête du dieu au cou du prêtre.

Horkheb, le beau-frère de Nakhtefmouti, a aussi usurpé une statue, mais il l'a prise de l'époque de la XIXe dynastie. La coiffure seule suffit à nous en avertir : c'est la perruque à longues mèches qui se répandent sur la nuque, mais complétée sur le devant par deux séries de petites boucles qui descendent en triangle sur les clavicules. La statue du fils de Nakhtefmouti, Horsiési, et de son petit-fils Djotkhonsouefank, sont à peu de chose près

identiques et pourraient bien être sorties des mêmes mains. L'accumulation des textes sur la masse atteint ici des proportions considérables. Une courte généalogie permet de joindre les deux familles de Nibnoutirou et de Nakhtefmouti et montre comment ce dernier était contemporain de Osorkon II.



Un troisième exemple important nous est fourni par la famille de Montouemhat, sous le règne de Tirkaha de la XXVe dynastie. Mentouemhat était prince de Thèbes et seulement quatrième prophète d'Amon. Il était néanmoins le chef des prophètes de tous les dieux du sud et du nord, c'est-à-dire qu'il jouissait de la primauté sacerdotale sur l'Egypte tout entière, bien qu'il ne fût pas le grand prêtre d'Amon. C'est là un effet de la politique des rois de cette époque, qui avaient réussi à annihiler la puissance temporelle des premiers prophètes d'Amon. Mentouemhat restaura les temples et les statues de Thèbes, détruits en 667 par Assourbanipal. Un important texte historique nous apprend qu'il remplissait encore ses fonctions sous le règne de Psammétique Ier, fondateur de la XXVIe dynastie. La cachette de Karnak a donné des statues de personnages appartenant à cinq générations, depuis Horsiési, arrière-grand-père de Mentouemhat, contemporain de la XXIIe dynastie, jusqu'à ses fils, contemporains de la XXVIe. On voudrait être sûr que les statues des ancêtres ont été exécutées chacune à l'époque où ils vivaient, mais il n'est pas exclu le moins du monde qu'elles datent de la grande prospérité de Mentouemhat. Quoi qu'il en soit, les deux premières, de Horsiési et de Khamhor, ont des expressions de figures certainement peu plaisantes et marquant l'abandon du type inspiré de la XVIIIe dynastie. Le père de Mentouemhat est représenté, en même temps que son fils, sur un petit monument, dont seule la

partie supérieure est conservée. Nsiptah est à la droite de son fils : tous deux portent les ornements caractéristiques de leurs charges. Au cou, un emblème hathorien, sur l'épaule, une peau de panthère, dont les taches sont figurées par des rosettes ; à travers la poitrine, une bande sur laquelle sont inscrits le titre et le nom. Les physionomies sont moins rébarbatives que les précédentes, mais elles ne ressemblent plus du tout aux figures pleines qui étaient à la mode antérieurement.

Nous avons de Mentouemhat toute une série de sculptures, très différentes l'une de l'autre, et qu'on peut réussir peut-être à classer dans un certain ordre de laideur physique progressive. La statuette de Berlin n'est pas très éloignée du groupe, et dans l'ensemble, il est certainement permis de reconnaître que l'on s'est inspiré de statues du Moyen Empire, comme celles que Nakhtefmouti avait usurpées. L'expression de figure est assez calme et plutôt souriante et nous la rencontrons également sur une statue qui nous montre Mentouemhat présentant une image d'Osiris. Qu'est-il arrivé à notre homme ? Ses traits en vieillissant sont-ils devenus plus rudes ou bien faut-il tout simplement accuser l'inhabilité du sculpteur qui était chargé de le représenter à genoux, tenant devant lui une stèle ? Toujours est-il que cette dernière statue est fort différente de toutes les précédentes. On a peine à reconnaître aussi le même homme dans la belle statue qui représente Mentouemhat debout, en marche, dans l'allure et même dans le style des bonnes statues de la IVe dynastie. Que l'on se rappelle par exemple les Ranefer, dont l'un avait d'ailleurs une perruque à peu près identique à celle que nous trouvons ici. Quand on étudie la figure de près, on se convainc aisément que l'on se trouve en présence d'un homme âgé, dont les traits sont fortement accentués, avec des rides profondes de chaque côté du nez, mais on a vraiment peine à retrouver la physionomie des premières effigies de Mentouemhat. Le contraste est encore beaucoup plus grand s'il est possible, entre la tête de la statue debout et une autre trouvée par Miss Benson au temple de Mout à Karnak (Art, pl. 83). On croirait voir un vieux sauvage, arrivé au dernier terme de l'abrutissement. Mais malgré tout, et abstraction faite de tous les autres documents, on ne peut s'empêcher d'être frappé du caractère de cette dernière tête, bien éloigné de tout ce que les

œuvres égyptiennes nous ont montré jusqu'à présent. Mentouemhat a ici une coiffure bizarre, qui contribue grandement à l'impression étrange de la pièce : il semble que le crâne soit entièrement rasé, à l'exception de deux fortes touffes de poils qui ont été nattées et feutrées, tout comme le font encore certaines peuplades de la région du Haut Nil.

On connaît les statues de deux des fils de Mentouemhat .Elles sont fort différentes d'aspect : la première, celle de Psherenimaout, a le corps traité à la manière de l'Ancien Empire, comme la grande statue de son père ; la tête entièrement rasée nous offre déjà un de ces types gras qui seront à la mode à l'époque saïte. L'autre statue, celle de Nsiptah II, est un pastiche maladroit et étriqué des œuvres du Nouvel Empire. Le frère de Mentouemhat, Horsiési, est représenté par trois statues. L'une d'elles pourrait bien être usurpée, car elle rappelle assez certaines œuvres de la fin du Nouvel Empire. Une autre, où Horsiési à genoux tient un naos, n'est pas mauvaise dans l'ensemble et elle correspond bien au type général de l'époque. La troisième a réussi à enlaidir le type si peu gracieux de la statue en masse.

Enfin le fils d'Horsiési, Anamonnafhebou, a laissé une statue debout, qui nous permet de saisir clairement l'abîme profond dans lequel l'art thébain s'était enfoncé au moment où la XXVIe dynastie va remettre franchement en vigueur les bonnes traditions de l'Ancien Empire.

C'est à la période que nous venons d'étudier que se rattache un remarquable bijou du Louvre : une triade-pendeloque en or et en lapis-lazuli au nom d'un Osorkon.

CHAPITRE XXXVIII

ÉPOQUE SAÏTE

Psammétique Ier, fondateur de la XXVIe dynastie, ouvre pour l'Egypte une nouvelle ère de prospérité. La XXVIe dynastie est une période suffisamment connue pour qu'il ne soit pas nécessaire d'en indiquer le cadre historique. Notons cependant que sous le roi Amasis la ville de Naucratis, dans le Delta, est cédée aux Grecs qui s'y établissent. En 525 Psammétique III est vaincu à Péluse par Cambyse, roi des Perses.

La XXVIIe dynastie est une dynastie perse (425-404). On place à cette époque, après 449, le voyage d'Hérodote en Egypte. Les trois dernières dynasties ont régné dans le Delta, successivement à Saïs, à Mendès et à Sebennytos. En 341 l'Egypte est de nouveau reprise par les Perses et enfin conquise en 332 par Alexandre le Grand.

Architecture. — Nous avons réservé pour ce moment l'étude des quelques documents architecturaux de la période intermédiaire entre la XXe et la XXVIe dynastie. On se souvient de la cour et du pylone bubastides du temple de Karnak. C'est au milieu de cette cour que se trouvent les restes d'un grand portique au nom de Tirhaka, composé de dix colonnes papyriformes, ouvertes, dont une seule encore intacte mesure 21 mètres de hauteur. On a prétendu parfois que ces colonnes, dans l'idée de leurs constructeurs, devaient faire partie d'une nouvelle salle hypostyle, dont les dimensions auraient été encore beaucoup plus grandes que pour celle de la XIXe dynastie. Il est vraisemblable, comme Mariette l'avait expliqué déjà, qu'il s'agissait d'une sorte de vestibule, dont les colonnes étaient réunies par des murs bas. Nous allons rencontrer d'ailleurs, dans un instant, une construction du même genre, datant à peu près de cette même époque. Le temple de Karnak montre toute une série d'édifices, le plus souvent

de petites dimensions, et qui datent de l'époque éthiopienne. Ainsi, vers l'angle nord-est de la grande enceinte de briques, se trouve un temple d'Osiris, construit par les Bubastides et les Ethiopiens. A Medinet-Habou on peut citer les chapelles de plusieurs princesses : Amenardis I, fille de Kashta ; Schapenapet, fille de Piankhy, etc. Dans la chapelle d'Amenardis il y a un portail, une cour et un sanctuaire voûté, entouré des quatre côtés par un corridor. Au petit temple de la XVIIIe dynastie de Medinet-Habou un pylone est une addition de l'époque éthiopienne.

De l'époque saïte datent de très nombreux restes de constructions, mais, en général, dans un tel état de ruine, qu'il est difficile de se faire une idée précise des édifices auxquels ils appartenaient. Dans la Haute-Egypte, nous nous bornerons à citer, au petit temple de Medinet-Habou, une cour de Nektanebos, longue de 9m60, large de 8 mètres, avec, sur ses deux grands côtés, quatre colonnes fasciculées à chapiteau fermé, reliées par des murs d'entre-colonnement. C'est une sorte de vestibule, comparable à celui que nous venons de voir à Karnak.

Le seul monument qui soit encore plus ou moins complet est le temple de Hibis, à l'oasis d'El-Khargé. La partie centrale, de Darius Ier (521-486), complétée par Darius II (424-405), est précédée d'un portique de Nekhthorheb (378-361). Ce temple a été déblayé il y a peu d'années par une mission du Musée de New-York, qui n'a publié jusqu'à présent qu'un rapport préliminaire. La salle hypostyle avait douze colonnes, les unes à palmes et les autres papyriformes à chapiteau ouvert. Vers le fond, les quatre dernières colonnes sont réunies par un mur de quatre mètres de haut, séparant l'hypostyle d'une salle des offrandes, suivant un dispositif dont on peut signaler déjà l'équivalent dans un tombeau de Tell-el-Amarna. Les colonnes de cette rangée, ainsi que celles de la salle des offrandes, sont papyriformes à chapiteau ouvert, avec un ornement nouveau de palmettes et de boutons. Le portique de Nekhthorheb a des colonnes à chapiteaux composites.

Nous trouvons ainsi, pour la première fois dans un monument, des colonnes florales composites. Ce type est surtout fréquent à l'époque ptolémaïque, comme nous l'avons dit en étudiant les colonnes ; mais l'invention doit remonter, croit-on, aux archi-

tectes saïtes plutôt qu'à ceux de l'époque grecque. C'est d'ailleurs ce genre de colonne que l'on trouve dans une construction de Nektanebos, à l'île de Philae, le kiosque au bord du Nil, vers le sud, qui faisait partie d'un temple actuellement disparu. Les colonnes qui subsistent ont des chapiteaux floraux composites surmontés à leur tour de chapiteaux hathoriques, ce qui nous donne le plus ancien exemple daté de ces curieuses combinaisons, dont l'effet décoratif est contestable.

Dans le Delta, on a signalé en de nombreuses localités des traces de constructions des rois saïtes. A un seul endroit, il reste encore des ruines assez importantes, à Behbit-el-Hagar. « Le temple se composait de granit gris, en partie aussi de granit rouge qui dut être apporté de bien loin. Les ruines ont une circonférence de 400 pas et forment un énorme amas des plus pittoresque de blocs, de fragments de colonnes et d'architraves, de dalles, etc... Au nord un chapiteau hathorique en granit de grandeur inusitée. Nombreux tronçons de piliers, d'architraves, de frises à tête d'Hathor, de gargouilles en forme de lions accroupis. » (Baedeker, p. 172-3.) On n'a jusqu'à présent publié aucun relevé architectural de ces fragments.

Hérodote décrit en quelques mots les tombes royales de Saïs qui étaient placées dans le temple, au-dessus de la surface du sol ; exposées par conséquent à toutes les causes de destruction, elles ont disparu sans laisser aucune trace. A Thèbes, on a conservé quelques tombeaux, avec d'importantes superstructures en briques. Le temple funéraire de Mentouemhat à El-Assasif, près de Deir-el-Bahari, a encore deux pylones de briques avec porte voûtée. Dans la même région se trouve le tombeau de Petouamenapt, haut fonctionnaire de la XXVIe dynastie ; il dépasse même en grandeur les tombes royales de Biban-el-Molouk. Sa longueur est de 263 mètres et sa superficie totale de 2.264 mètres carrés. Dans la nécropole de Gizé et dans celle de Saqqara on a découvert de grands tombeaux d'époque saïte, caractérisés par des puits gigantesques au fond desquels étaient construites des chambres funéraires renfermant un sarcophage. On peut citer à Gizé le tombeau Campbell, de l'époque d'Apries, avec un puits de 16^{m}30 de profondeur.

A Saqqara, près de la pyramide d'Ounas, il y a trois grands

tombeaux de l'époque perse, avec des puits de 25 mètres et de 27m50 mètres de profondeur. La chambre du bas était construite en blocs de calcaire et elle était disposée de manière telle que le plancher, fait d'une énorme dalle, devait servir de couvercle au sarcophage. C'est là que l'on a pu étudier de curieux dispositifs utilisant le sable pour mettre en place ces blocs de dimensions colossales. Remarquons que les inscriptions gravées sur les murailles de ces tombeaux sont des copies des textes des pyramides de l'Ancien Empire. C'est le premier exemple que nous constatons d'un retour nettement marqué aux traditions de l'époque memphite. Quand on étudie les titulatures de l'époque saïte, on y voit réapparaître toute une série de fonctions qui étaient tombées en désuétude depuis l'Ancien Empire. A Thèbes, au tombeau de Aba, fonctionnaire de Nitocris, fille de Psammétique Ier, il y a des bas-reliefs qui sont copiés, bien que d'une manière peu précise, d'après des modèles de la VIe dynastie.

On peut donc dire que l'époque saïte est caractérisée par un retour aux anciennes traditions, et c'est ce qui fait donner à cette période le nom de Renaissance saïte. J'ai l'impression qu'il y a peut-être quelque chose d'exagéré dans ce qualificatif de Renaissance. Si, au moment de l'histoire égyptienne où nous sommes arrivés, on cherche à s'inspirer des monuments des diverses époques anciennes, cela ne réussit pas à rendre à l'art une nouvelle vie ; rapidement, nous allons assister à sa décadence irrémédiable. La tendance à l'imitation des œuvres anciennes peut se constater déjà dès l'époque éthiopienne, où nous avons eu l'occasion de la noter. On peut voir une statue de Harmakhouti, fils de Shabaka, dont le corps était traité d'une manière qui évoque immédiatement à l'esprit le souvenir des œuvres de la IVe dynastie. Une statue, malheureusement sans tête, d'un personnage du nom de Hor, fils de Psammétique, au Musée du Louvre, est probablement le monument le plus parfait que l'on possède à ce point de vue (Art, pl. 186). Il est fort intéressant de le comparer avec la statue de Ranefer de la IVe dynastie. Si la statue de Hor est un peu plus élancée de formes, elle a été traitée de façon à peu près identique. Il n'y a pas de doute que le sculpteur saïte n'ait vraiment copié un modèle de l'époque memphite.

Sculpture. — On possède peu de têtes royales saïtes que l'on puisse dater avec précision. Une de celles dont l'époque a paru indiscutable représenterait Psammétique III (Art, pl. 84). L'impression générale évoque le souvenir des statues royales des périodes plus anciennes (Ancien ou Moyen Empire), bien plus que de toute œuvre du Nouvel Empire.

Un certain nombre de têtes royales de l'époque saïte, malheureusement indéterminées, ont un caractère bien différent. On peut citer une tête à Berlin (Art, pl. 85), une autre à Turin (Art, pl. 185), qui sont toutes deux caractérisées par un visage rond et plein, à l'expression plus ou moins souriante. Au premier abord, elles semblent d'un type nouveau, et cependant il est possible de retrouver dans ces œuvres une inspiration de la sculpture royale du commencement de la XVIIIe dynastie. Nous avons eu l'occasion de parler de statues de Thoutmès III, au visage plein, par exemple une statue à Turin. C'est à ce même type qu'appartiennent plusieurs sphinx datés de l'époque saïte au Louvre, au nom d'Akoris de la XXIXe dynastie et de Nektanebos de la XXXe, mais avec encore plus de mollesse et moins d'accent personnel, surtout pour le dernier.

Une statue d'Ankhnes-Nefert-Ib-Re, fille de Neko, montre le même type grassouillet. L'allure générale rappelle des statues de reines des époques plus anciennes, mais il suffit de les mettre en présence pour voir le changement considérable qui s'est produit. Tout ce qu'il y a d'imposant et de solennel dans la statue de la mère de Ramsès II, au Vatican, par exemple, a disparu dans l'œuvre saïte, et si on considère la première d'une manière attentive et sérieuse on ne peut s'empêcher de sourire devant la joyeuse commère que paraît être la fille de Neko. Le modelé du corps permet de constater déjà une certaine tendance à gonfler et à souffler les chairs, tendance qui s'affirmera de plus en plus dans la suite. La belle statuette en bronze, à incrustations d'argent, de la dame Takhoushit au Musée d'Athènes montre les mêmes défauts ou, si l'on veut, jusqu'à un certain point, les mêmes qualités (Art, pl. 189). Au premier aspect, ici comme pour la statue précédente, la femme paraît nue, le vêtement étant collé étroitement sur les formes du corps comme pourrait le faire une étoffe mouillée. Nous avons vu précédemment que c'est là plutôt un expédient

pour esquiver la difficulté de représenter une draperie avec son mouvement réel.

On possède une série assez nombreuse de statues privées d'époque saïte. En général elles sont faites dans des matières très dures et on leur a donné un poli extrême. Citons d'abord un prêtre au Musée du Vatican, contemporain de Psammétique Ier. Les bras qui manquaient sont restaurés et on les a placés dans une position certainement inexacte. Il est probable que le prêtre tenait devant lui, dans la position habituelle, le naos contenant la statue de divinité. On sera frappé par la sobriété du travail, par la sécheresse des formes et en même temps par l'éclat du poli. Un monument du Musée du Caire est au nom d'un personnage qui s'appelle Psammétique-Neith (Art. pl. 86 et 187). Il est représenté à genoux, tenant en main un édicule avec statue divine. Ce qui frappe immédiatement, c'est le contraste manifeste entre le corps et la tête. La tête paraît trop petite pour le corps. En même temps, on constate une grande différence dans le travail. Le corps est exécuté d'une façon sommaire (les mains surtout), tandis que la tête a été sculptée avec une minutie remarquable. Comment expliquer cela ? Le Musée du Caire possède plusieurs statues saïtes qui ne sont qu'ébauchées, mais les ébauches, à en juger par l'aspect de la surface de la pierre, semblent arrivées à un état de fini relatif (Art, pl. 188). On s'est contenté de dégrossir le bloc en poussant jusqu'à un certain degré le travail d'achèvement ; probablement que le sculpteur avait toujours en magasin un bon nombre de pièces ainsi préparées, de manière à répondre rapidement au désir de la clientèle. Quand il recevait la commande d'une statue, il restait peu de chose à faire au corps. Il fallait préciser la divinité que l'on désirait voir dans le naos, puis enfin sculpter la tête de manière à ce qu'elle ressemblât au personnage que la statue devait représenter. Et tout l'effort de l'artiste était alors concentré sur cette dernière tâche. Nous comprenons ainsi que la tête de Psammétique-Neith, si elle avait été trouvée à part, nous aurait paru tellement supérieure comme exécution, que nous n'aurions jamais eu l'idée de la rapprocher de ce corps plutôt lourd et massif. Quand on regarde la tête de profil, on voit avec quelle perfection toute l'ossature du crâne a été rendue, les pommettes bien marquées, le maxillaire inférieur faisant saillie, les

bosses et les fosses de l'occiput soigneusement étudiées. Le visage est cependant plein et, quand on regarde la tête vue de trois quarts, on est étonné que cette face charnue soit bien la même qui, vue de profil, paraissait beaucoup plus sèche. On notera aussi les rides à l'angle de la bouche, sur le côté du nez, les yeux un peu fatigués, avec un léger pli sous la paupière inférieure, toutes choses qui animent la figure et lui donnent une valeur d'expression personnelle.

On connaît plusieurs têtes saïtes qui se rattachent à la même série et dont quelques-unes méritent d'être classées parmi les plus beaux monuments de l'art antique. Certains ont voulu même les faire descendre à une époque plus récente et ont cherché à y déceler l'influence de l'art grec. Citons d'abord la tête de Berlin, connue sous le nom de « petite tête verte », et qui est certainement une pièce de tout premier ordre. J'ai l'impression en l'examinant, d'y retrouver quelque chose des tendances qui se faisaient jour, déjà à la fin de l'époque éthiopienne, dans la tête de Mentouemhat, du temple de Mout, et dans une tête de Horsiési, le frère de Mentouemhat. On pourrait la comparer déjà à la tête du Sebekemsauf du Musée de Vienne, datant du Moyen Empire. Voyons maintenant la belle tête verte de Berlin, dont il serait impossible de trop vanter les mérites (Art, pl. 87). Quelle que soit l'influence qui se fait jour dans cette pièce, il est certain que peu de monuments de sculpture, de tous les temps, peuvent être placés au-dessus de celui-ci. C'est évidemment en y songeant que Maspero écrivait : « les rides, les pattes d'oie, les bosses du crâne, la structure de l'oreille et du cou sont accusées avec une complaisance minutieuse. La statue n'est plus seulement comme autrefois une pièce du matériel sacré, le support du double divin ou humain, où la forme artistique est un accessoire de nulle importance et n'est estimée que comme une garantie de ressemblance ; sans perdre rien de sa signification religieuse, elle est devenue un objet d'art en soi que l'on admire et que l'on aime autrement que pour son utilité mystique et pour la façon dont le sculpteur a su interpréter son modèle » (Maspero, Histoire, tome III, p. 504). Le savant français paraît insinuer que quelque chose de nouveau fait son entrée dans l'art égyptien avec des œuvres de ce genre; et cependant je ne puis m'empêcher de songer à certaines pièces

de l'Ancien Empire, par exemple à la série des monuments du groupe de Tanis ou encore à quelques fragments qui s'y rattachent, comme l'admirable tête royale du Musée de Copenhague. Rappelons aussi la tête rase d'Ancien Empire, du Musée du Louvre, au type si individuel et au crâne si soigneusement modelé.

Une œuvre d'un genre bien différent nous est fournie par le groupe du Caire de Psammétique et la vache d'Hathor (Art, pl. 88). Le motif n'est pas nouveau et il suffira de rappeler la vache de Deir-el-Bahari. Si l'animal a été traité de façon excellente, la figurine du fidèle qui s'est placé sous la protection de la déesse est d'un art relativement médiocre ; le contraste avec les têtes réalistes que nous venons d'examiner fait paraître celle-ci molle et inexpressive. Si l'on compare en outre la musculature avec celle de Hor (Art, pl. 186), il est manifeste que Psammétique est plus mou et l'ensemble de sa constitution moins robuste. La même détérioration artistique, si c'en est une, va du reste nous apparaître bientôt dans les bas-reliefs. On connaît toute une série de têtes saïtes à l'expression poupine ; elles sont souvent faites dans des matières d'une dureté extrême, dans des brèches par exemple, qui par leur nature même ne paraissaient nullement indiquées pour servir à la sculpture de figures humaines. Le grain est parfois désagréable d'aspect et empêche de saisir exactement les formes. Faut-il croire que dans ce cas, la statuette était peinte, et que tous les cristaux étaient masqués par une teinte uniforme ? L'origine de ces têtes rases et aux joues pleines remonte aussi, au moins à la fin de l'époque éthiopienne. Telle est la statue de Psherenimaout, fils de Mentouemhat, que l'on peut comparer également aux statuettes saïtes en bois du Musée de Berlin.

Citons encore une intéressante statue saïte qui a appartenu autrefois à la collection Tyschiewicz et qui est maintenant au Louvre. Elle représente un prêtre debout, tenant dans ses bras une stèle. Chose singulière, la statue est entièrement recouverte de fines inscriptions et de figures de divinités, à l'exception de la figure, des mains et des pieds. Nous avons déjà vu, surtout dans les statues en forme de bloc, qu'on avait utilisé toutes les surfaces disponibles pour y mettre des tableaux et des textes. Mais ici on a fait davantage, puisque même la coiffure est remplie d'inscriptions et que les textes et les figures passent du vêtement à la

poitrine sans indiquer aucune transition. C'est à se demander s'il n'y a pas là une influence de l'art de l'Asie antérieure, qui connaît de nombreux exemples d'inscriptions passant, à travers tout, sur les statues et les bas-reliefs. La stèle que le prêtre tient en main est d'un type qui mérite d'attirer l'attention quelques instants. C'est ce qu'on appelle la stèle d'Horus sur les crocodiles. On voit en effet, au centre, le jeune dieu Horus complètement nu, tenant en main des serpents et d'autres animaux dangereux, tandis qu'il foule aux pieds des crocodiles. On possède plusieurs monuments de ce genre ; ils datent tous de la basse époque (Art, pl. 199). Les figures nues, vues de face, sont extrêmement rares dans l'art égyptien et il ne serait pas sans intérêt de les comparer avec les plus anciennes statues grecques. On y constatera des points de ressemblance et des différences sur lesquelles il n'y a pas lieu d'insister ici. On remarquera que la partie inférieure du ventre d'Horus est dessinée en forme de triangle sur le monument du Louvre ainsi que sur une stèle semblable du Musée du Caire. On aurait tort de croire que cette forme soit absolument traditionnelle, car une statuette en bronze, de la collection Ravestein à Bruxelles, représentant également Horus, donne au ventre du jeune dieu un tout autre dessin.

Cette statuette nous amène à signaler l'existence de nombreuses figurines de divinités en métal, classées le plus souvent à l'époque saïte, mais dont un bon nombre date peut-être de l'époque ptolémaïque. De telles images religieuses ont pu facilement être propagées dans tous les pays voisins de l'Egypte, comme d'ailleurs également de grandes sculptures. En effet, Hérodote raconte qu'Amasis avait épousé une femme de Cyrène : en vertu d'un vœu il fit faire sa statue et l'envoya à Cyrène, où elle existe encore à présent, dit-il. En outre Amasis y envoya une statue dorée de Minerve (Neith) avec son portrait. A la Minerve de la ville de Linde il offrit deux statues de pierre, à Junon de Samnos deux statues de bois qui le représentaient. On les a placées dans le grand temple, dit Hérodote, derrière les portes, où on les voit encore maintenant. Pausanias signale, encore à l'époque romaine, dans les temples de Mégare, d'Argos, de Mésène et d'Erythrée des statues égyptiennes ou égyptisantes.

Les bas-reliefs de l'époque intermédiaire montrent deux tendances. Quand Sheshonq Ier grave sur un mur extérieur de la salle

hypostyle de Karnak un tableau historique, il copie fidèlement les modèles voisins de la XVIIIe et de la XIXe dynastie. D'autre part, des reliefs de l'époque éthiopienne, par exemple à la chapelle de Shapenapit, fille de Piankhy, à Medinet-Habou, montrent des figures extrêmement pauvres et qui imitent péniblement les bons modèles des époques antérieures. A l'époque saïte, les rois ont remis en honneur les meilleurs traditions, à tel point que, lorsque le nom n'est pas inscrit dans les cartouches, il peut être difficile de décider la date exacte des reliefs. Petrie, par exemple, a trouvé dans ses fouilles de Memphis les restes d'une porte décorée de scènes de la fête de Hebsed. Il les a crus de l'époque du Moyen Empire et, il en était tellement persuadé, que dans un de ses ouvrages, décrivant et caractérisant le style du Moyen Empire, il a cru ne pas pouvoir en donner de meilleur spécimen qu'une tête de roi, empruntée à ces reliefs. Et cependant, on a démontré dans la suite, d'une manière qui semble concluante, qu'ils sont véritablement de l'époque saïte. Certaines scènes de Nektanebos, à Medinet-Habou, si elles sont assez proches encore comme dessin de l'art du Nouvel Empire, montrent déjà dans les formes une tendance à exagérer le relief et à donner trop d'importance aux rondeurs. Ce défaut ne cessera de s'accentuer, et d'autres reliefs de Nektanebos paraissent négliger les bons modèles au point de tomber vraiment dans le hideux, bien que le sculpteur se montre d'une habileté surprenante dans le travail de la pierre. La figure royale agenouillée d'un relief du British Museum ne rappelle plus en rien le souvenir de Séti Ier à Abydos.

Dans les monuments privés, il est possible de distinguer bien des manières. De délicates plaquettes en ivoire de la collection MacGregor ont pu passer pour des œuvres de l'Ancien Empire, tant elles les pastichaient à merveille (Art, pl. 191). Le portrait de Petouamenapt, provenant de son tombeau à Thèbes, pourrait aisément passer pour une bonne œuvre du Moyen Empire. Nous avons dit qu'un tombeau de Thèbes copiait, mais d'une manière lâche, des scènes de l'Ancien Empire. Un relief du Musée de Florence montre le même manque de vigueur dans la copie des scènes de métiers du Nouvel Empire. Quelques petits bas-reliefs accusent très nettement la tendance à l'enflure et laisseraient déjà entrevoir une influence grecque, ce qui serait important au

point de vue de leur date. Ce sont les reliefs conservés principalement à Alexandrie et au Caire, sur lesquels Maspero a particulièrement attiré l'attention il y a quelques années. Il suffira de regarder deux fragments du tombeau de Zanefer, fils de Ankh-Psammétique (Art, pl. 89 et 90). Sur le premier nous voyons des porteurs et des porteuses d'offrandes, reproduisant le thème bien connu ; mais personne ne songerait à les confondre avec les scènes analogues d'aucune autre période. Il y a aussi une certaine accumulation de détails qui enlève quelque chose à la clarté de la scène. Sur le second fragment, nous assistons à un concert : un vieillard joue de la harpe, une femme frappe sur un tambourin, tandis que deux autres battent des mains. La draperie de la joueuse de tambourin dénote une influence manifeste de l'art grec, mais la tête du joueur de harpe ressemble fort aux têtes des chanteurs aveugles de Tell-el-Amarna (Art, pl. 172) et à la tête du joueur de harpe au tombeau de Paatenemheb au Musée de Leiden (Recueil, pl. 34). On a l'impression qu'on se trouve en présence de l'œuvre d'un artiste qui a étudié non seulement les productions indigènes des différentes époques, mais aussi l'art étranger de la Grèce. Ce sont les produits de l'atelier, ou d'un égyptien curieux de ce qui se passe en dehors de son pays et ne suivant plus à la lettre la routine que nous supposons, ou d'un grec qui se serait assimilé par une grande pratique les manières égyptiennes des âges divers. Les œuvres de cette période saïte nous ont montré des influences fort diverses, et l'expression de « renaissance » peut se justifier si l'on entend par là simplement un retour savant vers les traditions abandonnées depuis des siècles.

On peut rattacher à l'étude des bas-reliefs les grands sarcophages d'époque saïte, dont les parois sont couvertes d'inscriptions et de tableaux empruntés à ces livres infernaux des tombes royales thébaines. La gravure des textes et des figures est d'une minutie extrême, dans une matière d'une dureté invraisemblable. « Le plaisir de triompher de la difficulté, dit Maspero en parlant des sculpteurs saïtes, les entraîna souvent à la courtiser, et l'on vit des artistes de mérite user des années et des années à ciseler des couvercles de sarcophages ou à découper des statuettes dans les blocs les plus revêches ». (Archéologie égyptienne, seconde édition, page 235).

Arts industriels. — Il suffira de citer quelques pièces. En émail, la couleur favorite est le vert. On en faisait des vases dont le Musée de Bruxelles possède un remarquable spécimen (Recueil, pl. 94), des bouteilles plates en forme de gourdes, connues sous le nom de vases de nouvel an, des aryballes en forme de hérissons, de têtes grecques casquées mais avec inscriptions égyptiennes, des statuettes funéraires, des figurines de divinités, etc.

Un panneau de porte de tabernacle en bois doré, incrusté de pâtes de verre, au nom d'Amasis, au Louvre, montre la persistance des procédés de l'orfèvrerie ancienne. Quelques bijoux cloisonnés datent d'ailleurs de l'époque saïte. Une série de vases en argent, découverts à Mendès, sont des pièces d'une exécution technique vraiment supérieure. On connaît de beaux bronzes, entre autres des appliques de meubles. Le plus remarquable est certainement le grand lion en bronze de Horbeit au Musée du Caire ; il servait d'extrémité à la barrière mobile de la porte d'un temple (Art, pl. 190).

On rattache généralement à l'époque saïte la série nombreuse de modèles de sculpteurs dont nous nous sommes occupés déjà. Un certain nombre de ces pièces remontent sans doute à l'époque saïte, mais pour la plupart il est certain qu'elles datent plutôt de l'époque ptolémaïque. Pour la ronde bosse, ce sont généralement des têtes fort impersonnelles qui, sur les faces latérales et postérieures, portent des indications de mesures qu'Edgar a pu rattacher au second canon, en usage principalement à la basse époque. Les têtes royales ont la face ronde et pleine. Les bas-reliefs montrent des figures de rois, de reines, de divinités, parfois d'animaux, travaillées le plus souvent avec une extrême minutie, dont on rencontre l'équivalent dans les bas-reliefs ptolémaïques. On a parfois retrouvé deux pièces qui montrent deux états d'un même sujet : la première ébauche dégrossie et le travail achevé. Il y avait dans l'ancienne collection Hoffmann un modèle de tête de divinité, particulièrement important par le fait qu'il porte une inscription en grec, disant que « l'image d'Isis a été faite et consacrée comme ex-voto par un certain Apollonios », par conséquent un grec. Citons encore les modèles d'hiéroglyphes sculptés avec une finesse et une précision remarquables. Que l'on examine à titre d'exemple

le signe « mes » publié par Daressy et si soigneusement exécuté, que l'on a pu y reconnaître clairement, pour la première fois, les trois peaux d'animaux qui en constituent la partie inférieure. Signalons enfin l'existence d'un certain nombre de modèles d'architecture, colonnes, chapiteaux, etc.

CHAPITRE XXXIX

ÉPOQUE GRÉCO-ROMAINE

Architecture

Alexandre le Grand fonde en 332 la ville d'Alexandrie, destinée à devenir rapidement un centre de civilisation hellénique en Egypte. A sa mort, un de ses généraux, Ptolémée, inaugure la dynastie qui régna jusqu'à la conquête du pays par les Romains. Les Grecs n'ont jamais constitué qu'une faible partie de la population de l'Egypte et les rois grecs eurent l'habileté politique de se présenter partout, sur les monuments publics, comme les continuateurs et les successeurs des anciens pharaons. Les empereurs romains poursuivirent d'ailleurs la même politique. Ils construisirent de nombreux temples aux dieux indigènes, restaurèrent ou agrandirent ceux qui existaient avant eux. L'architecture ne décèle aucune trace de l'influence de l'art grec et, sans la lecture des inscriptions, on aurait peine à dater correctement les monuments. C'est ainsi, qu'avant la découverte de Champollion, on faisait remonter à des époques fabuleuses, à cause de certains tableaux astronomiques, des temples qui ont été construits sous les empereurs romains.

Le plan des édifices religieux reste le même. Si certains éléments nous paraissent nouveaux, cela tient peut-être seulement au hasard, qui fait que les types architecturaux semblables, mais plus anciens, ont disparu. On pourrait citer comme éléments nouveaux — avec cette restriction — les chapelles du nouvel an, les chambres sur le toit des temples et les Mammisi ou chapelles consacrées à la naissance, tout au moins en tant qu'édifices séparés. Les temples grecs et romains nous permettent d'assister à un développement fort riche des chapiteaux floraux composites, mais ce n'est là que l'application d'un type qui, nous l'avons vu, remonte aux époques précédentes.

Nous allons examiner successivement les plus importantes constructions de l'époque ptolémaïque et romaine, en suivant l'ordre géographique du nord au sud. Les restes de ces monuments sont extraordinairement nombreux dans toute l'Egypte ; tantôt ce sont des édifices à peu près intacts, tantôt ils se bornent à quelques blocs dont les inscriptions permettent d'établir la date. Nous pourrons nous dispenser d'une fastidieuse énumération de toutes les localités dans lesquelles avaient bâti les Ptolémées ou les Romains.

Dendéra. — Le temple de Dendéra a été construit par les derniers Ptolémées et Auguste. Le pronaos a une dédicace de Tibère. L'édifice n'a pas été achevé, il fallait encore bâtir la cour à portique et le pylone. Le plan est simple et clair : l'édifice débute actuellement par un grand pronaos, dont le plafond est supporté par des colonnes hathoriques. Ce qu'on peut appeler la façade du pronaos n'est pas autre chose que la façade d'une salle hypostyle dont on a supprimé le mur du côté de l'entrée, mur qu'on a remplacé par le dispositif de colonnes engagées dans les murs bas. Derrière le pronaos se trouve une salle hypostyle à six rangs de colonnes hathoriques (Art, pl. 95); à droite s'ouvrent trois chambres : un trésor et deux magasins. A gauche s'ouvrent trois chambres : également un laboratoire et deux magasins ; deux portes extérieures, une à droite et l'autre à gauche, donnent un accès direct chacune à l'un des magasins. On passe ensuite à une première salle centrale, puis à une seconde où l'on rencontre la porte du saint des saints, qui forme comme une niche isolée à l'intérieur de la construction. Autour du saint des saints sont rangées des chapelles réservées aux divers besoins du culte. Au fond, tout à fait dans l'axe, est une chapelle d'Hathor, la divinité du temple. C'est là que se trouvait probablement la statue principale, tandis que le saint des saints était plutôt le reposoir de la barque. Dans la seconde salle à gauche, par conséquent à proximité de l'entrée du saint des saints, se trouve la garde-robe où l'on conservait les vêtements de la déesse. Dans la partie droite un dégagement conduit à une cour. Nous avons déjà constaté, au Nouvel Empire, l'existence de cours à l'intérieur des temples, cours généralement consacrées au

culte solaire. Ici le fond de la cour est occupé par une petite construction en forme de kiosque. Cour et kiosque constituent le temple du nouvel an. C'est là, qu'au moment voulu, on transportait pour quelques jours l'idole d'Hathor. La fête du nouvel an arrivée, on traversait la première salle, on s'engageait dans un passage menant à un escalier réservé dans l'épaisseur des murailles et conduisant sur le toit de l'édifice. Là, l'idole était placée dans un kiosque construit en pierre, où elle recevait les premiers rayons du soleil levant. La cérémonie terminée, on redescendait par un escalier qui se trouve dans la partie droite du temple, et on remettait l'idole dans son sanctuaire pour une nouvelle année. Le petit édifice sur le toit est formé d'un entablement supporté par une série de colonnes hathoriques, séparées à la partie inférieure par des murs d'entre-colonnement. C'est à peu près exactement, en pierre, la copie des kiosques d'apparat que nous avons étudiés dans l'architecture figurée et dont l'île de Philae nous fournira bientôt l'exemple le plus connu. Dans l'épaisseur des murailles du temple se trouvent disposées, en souterrain et à deux étages différents, des cryptes dont les bas-reliefs reproduisent l'image des objets de culte qui y étaient conservés. En dehors du temple principal, il y avait ce qu'on appelle le mammisi ou chapelle de la naissance, édifice consacré à la naissance du dieu fils. Nous trouverons à Edfou un mammisi à peu près identique mais mieux conservé. Contentons-nous de signaler ici le type de colonnes florales composites, surmontées d'un cube orné sur les faces extérieures d'images du dieu Bès.

Thèbes — Les rois grecs et romains ont énormément bâti à Thèbes. Sur la rive droite, à Louksor, le sanctuaire des barques a été restauré et décoré de bas-reliefs par Alexandre le Grand. A Karnak — et nous ne citerons que les points les plus importants — on rencontre des constructions nombreuses: devant le temple de Khonsou, Evergète Ier a érigé un gigantesque portail qui servait d'entrée à la grande enceinte en briques. A côté du temple de Khonsou, il y a un sanctuaire de la déesse Apet, construit par Evergète II, sur un soubassement d'environ trois mètres de hauteur. Ptolémée XIII y a consacré une chapelle d'Osiris réunie par un puits avec le saint des saints du temple d'Apet. Au grand

temple d'Amon, la porte monumentale du pylone de Ramsès Ier, à l'entrée de la salle hypostyle, montre des sculptures des Ptolémées dans le style de la XIXe et de la XXe dynastie, ainsi que d'autres bas-reliefs, datés de Philométor et d'Evergète II. Le sanctuaire des barques ou sanctuaire de granit date de l'époque de Philippe Arrhidée, tuteur du jeune Alexandre IV. Dans les constructions de Thoutmès III, à l'est du temple, il y a une chambre d'Alexandre, avec des reliefs et des inscriptions au nom de Thoutmès III. La porte orientale de l'enceinte est également de l'époque ptolémaïque.

Le temple de Ptah, qui s'appuie à la partie nord de la grande enceinte, date de Thoutmès III, puis de Shabakos, l'Ethiopien, et des Ptolémées. Ce temple, qui n'est pas de grandes dimensions, est précédé d'un petit pylone devant lequel sont disposées en enfilade plusieurs portes successives, où alternent les inscriptions de Thoutmès III et des Ptolémées. La comparaison des reliefs permet de reconnaître que toutes sont l'œuvre des derniers souverains, qui s'appliquaient par conséquent à pasticher le style des anciennes époques.

On peut étudier ici, plus clairement que nous n'avions pu le faire jusqu'à présent, un dispositif rencontré plusieurs fois déjà. Devant le pylone, se trouve un vestibule constitué par quatre colonnes, disposées par deux de chaque côté de la porte et réunies par des murs d'entre-colonnement. Les deux colonnes qui sont en avant sont partiellement engagées dans une demi-porte. On a déterminé ainsi, devant l'entrée, une sorte de clôture d'où s'élèvent des colonnes isolées aux riches chapiteaux floraux, dont nous avons eu l'occasion de souligner la signification en étudiant l'origine des colonnes. Il n'y a pas de doute qu'il faille considérer de la même manière les grandes colonnes de Tirhaka, dans la cour des Bubastides au grand temple d'Amon. Nous avons constaté l'existence d'un vestibule du même genre, de Nektanebos, au temple d' El-Hibis. Il y en avait un encore, du même roi, au petit temple de Medinet-Habou. Le temple d'Aménophis III à Soleb, au Soudan, montrait déjà une disposition analogue devant la face d'un des grands pylones.

A Médamout, il reste quelques colonnes d'un temple qui avait été au moins restauré par les Ptolémées. On y voit, côte à côte, des

colonnes papyriformes fasciculées du type de la XVIIIe dynastie et des colonnes florales composites de la basse époque. Celles-ci présentent même une variante importante : nous avons vu précédemment que la plupart de ces colonnes à chapiteaux composites avaient un fût lisse, tandis qu'ici on peut voir les différentes tiges dont se composait le faisceau, maintenu serré par des liens à différentes hauteurs. Une disposition analogue, pour des colonnes papyriformes fasciculées à chapiteau ouvert, a déjà été rencontrée au palais d'Aménophis IV, à Tell-el-Amarna.

Sur la rive gauche du Nil, signalons d'abord qu'Evergète II ajouta une salle au sanctuaire de Deir-el-Bahari. A Deir-el-Mediné il y a un petit temple fort joli, fondé par Ptolémée IV, Philopator, achevé sous Philométor, Evergéte II. La façade est une masse rectangulaire surmontée d'une gorge. On est un peu surpris de ne pas rencontrer le type habituel du pylone, car la porte s'ouvre simplement au milieu du massif. On peut se demander si la forme classique du pylone ne vient pas de la nécessité de décharger le linteau de la porte du poids des matériaux qui risqueraient de l'écraser ; de cette nécessité résulterait une espèce de tour de chaque côté de l'entrée. Ici, étant données les proportions, il n'y avait pas à redouter de poser au-dessus de la porte deux rangées seulement de blocs. A l'intérieur, au fond de la cour, on rencontre deux colonnes, avec demi-porte et mur bas venant buter contre des pilastres hathoriques. Derrière cette espèce de balustrade s'ouvrent trois chapelles. A signaler également une jolie petite fenêtre avec deux colonnettes hathoriques.

A Medinet-Habou, Ptolémée X, Soter II et Ptolémée XIII ajoutèrent un pylone devant le petit temple ; ce pylone était précédé d'un vestibule qui se développe cette fois en largeur ; les quatre colonnes isolées, dressées de chaque côté, ne sont réunies que par des murs bas. Devant ce vestibule encore, on construisit une cour carrée où se trouvent des inscriptions d'Antonin le Pieux, ce qui semble indiquer qu'elle date de l'époque romaine.

Esné. — Le temple d'Esné était, il y a quelques années encore, en grande partie enseveli sous des décombres et on n'en voyait que le pronaos d'époque romaine, qui porte des inscriptions de Claude, Vespasien, Decius et Commode. Les colonnes antérieures

du pronaos ont de riches chapiteaux où l'on reconnaît l'emploi décoratif du cypérus alopécuroïdes, dont la présence caractérise les colonnes de basse époque (Art, pl. 195).

Edfou. — Le temple d'Edfou est consacré au dieu Horus et à son épouse Hathor, la déesse de Dendéra. Il semble que le temple d'Edfou et le temple de Dendéra aient été construits sur un plan à peu près identique. On n'y relève que quelques variantes de détail, mais le premier est complet. Il possède les éléments qui manquaient à Dendéra : cour à portique et pylone d'entrée. C'est le monument le mieux conservé de toute l'architecture égyptienne. On a pu dire sans exagération que quelques heures de réparations suffiraient pour le remettre en état si des prêtres égyptiens ressuscitaient. Une inscription donne des détails précis sur les différentes phases de la construction : la partie postérieure fut commencée en 237 avant J.-C., sous Ptolémée III, Evergète Ier, et la maçonnerie brute en a été achevée sous son successeur Philopator en 212 avant J.-C. La décoration (reliefs et inscriptions), interrompue pendant les guerres qui éclatèrent sous Epiphane, fut reprise en 176 avant J.-C. par Philométor et achevée en 147 avant J.-C. sous Evergète II, donc 90 ans après la pose de la pierre de fondation. Evergète II y ajouta aussi le grand vestibule (achevé en 122 avant J.-C.) et l'orna de reliefs. La cour avec ses portiques, la muraille d'enceinte et le pylone furent érigés sous Ptolémée X, Soter II et Ptolémée XI, Alexandre Ier ; mais les reliefs du pylone remontent seulement à Néos Dionysos. L'ensemble ne fut définitivement terminé qu'en 57 avant J.-C. (Baedeker, p. 337).

A l'entrée se rencontre le grand pylone dont la façace porte quatre rainures pour les mâts (Art, pl. 94). De place en place, à différents niveaux, se voient de petites ouvertures qui servent à éclairer la cage de l'escalier intérieur. Le portique court, à l'intérieur, le long des massifs du pylone, ce qui n'a pas encore été constaté jusqu'à présent dans aucun autre temple, sinon à Louksor (Art, pl. 192). Les colonnes ont toutes des chapiteaux floraux composites très riches. Le fond de la cour est occupé par un pronaos dont les colonnes, de types différents, sont cependant répétées symétriquement de part et d'autre de l'entrée (Art, pl. 193). Dans la partie de droite, on rencontre la cour et le petit kiosque

du nouvel an, étroitement resserrés dans un espace extrêmement restreint. Nous avons constaté antérieurement déjà que le sol du temple se relevait de salle en salle jusqu'au sanctuaire, au milieu duquel est un naos de Nekhthorhebet. Toute la partie centrale de l'édifice, depuis le pronaos, est enveloppée dans un mur d'enceinte qui s'appuie directement au revers du pylone. Nous avons eu l'occasion de voir dans les représentations figurées du temple de Tell-el-Amarna qu'il y avait là une sorte de couloir de ronde faisant ainsi le tour de l'édifice. Ce mur d'enceinte et les parois extérieures du temple sont assez rapprochés l'un de l'autre, particulièrement le long du pronaos. Dans ce couloir, mieux que partout ailleurs en Egypte, on a l'impression du monument absolument intact (Art, pl. 194). A une certaine hauteur, émergent de la muraille, de place en place, les corps de lions qui servaient de gargouilles. On se rappelle que le toit du temple vient à leur niveau et que le reste de la muraille constitue une sorte de parapet, dissimulant au regard les plates-formes sur lesquelles se passaient les cérémonies rituelles.

En dehors du grand temple, le petit temple dit mammisi est formé d'une chapelle entourée d'un portique à colonnes et à murs d'entre-colonnement. Devant le naos principal, le vestibule, à peine moins large que le temple, se compose de six colonnes de chaque côté et de quatre en façade reliées par des murs bas. C'est un nouvel exemple, particulièrement clair, de ce type de vestibule. Rien ne permet de croire que les colonnes supportaient un entablement, mais rien ne permet non plus d'affirmer qu'il n'y en avait pas ; dans ce dernier cas la partie antérieure du temple aurait eu l'aspect d'un des kiosques que nous avons déjà rencontrés.

Kom-Ombo. — Le temple de Kom-Ombo était consacré simultanément aux deux divinités Haroéris, à tête de faucon, et Sebek, à tête de crocodile. Au temple de Séti I[er], à Abydos, nous avons vu sept sanctuaires mis l'un à côté de l'autre, et la disposition des portes et des colonnes, dans les salles hypostyles, avait pour but de constituer des passages séparés pour chacun de ces sanctuaires. Ici, on a fait quelque chose d'analogue, bien que plus simplement, puisqu'il n'y avait que deux sanctuaires. On

franchit le pylone par deux portes, on entre dans une cour entourée de colonnes sur les quatre côtés puis, par un pronaos, dans une salle hypostyle ; ensuite dans trois salles consécutives et l'on rencontre enfin les deux sanctuaires entourés de leurs dépendances. Quand on est dans le pronaos, les murs extérieurs, qui débordent sur la partie centrale du temple, déterminent un couloir d'enceinte au fond duquel il y a toute une série de chambres. Dans la cour, les murs extérieurs se continuent de manière à déterminer à l'entour du temple un second couloir d'enceinte. Le temple proprement dit est de Ptolémée VI, Philométor, de Ptolémée IX, Evergète II et de Ptolémée XIII, Néos Dionysos. Les reliefs de la cour et des murs extérieurs datent des empereurs romains et surtout de Tibère ; même dans l'hypostyle il y a des reliefs de Tibère et de Domitien. On remarquera la variété des chapiteaux du pronaos, où l'on a placé l'un à côté de l'autre les genres les moins faits pour être juxtaposés ; ainsi une colonne dactyliforme et une colonne papyriforme à chapiteau ouvert, ce qui produit un effet plutôt désagréable. Au pronaos d'Edfou les types étaient différents mais, comme ils se répétaient symétriquement de chaque côté, l'impression était meilleure.

Philae. — La petite île nubienne était à peu près entièrement couverte de temples dont la conservation faisait l'admiration de tous les voyageurs, jusqu'au moment où hélas ! le barrage d'Assouan est venu noyer les constructions antiques. Il ne sera pas sans intérêt de retracer brièvement l'histoire du temple d'Isis (Art, pl. 91). Les monuments les plus anciens qu'on y trouve sont le kiosque de Nektanébos (358-341 avant J.-C.) ainsi que le portail du premier pylone. Une grande partie du grand temple proprement dit remonte à Ptolémée Ier et Ptolémée II, Philadelphe (285-247), car c'est ce dernier qui orna de reliefs une partie des constructions et une porte latérale. Le socle de la barque dans le saint des saints est de Ptolémée III, Evergète Ier (247-222). Ptolémée VI, Philométor, consacra en 157 une stèle dressée devant le second pylone. C'est également à son nom que sont les reliefs de la porte du premier pylone, conduisant au temple de la naissance. Ptolémée IX, Evergète II (170-117), fit sculpter des reliefs du second pylone ; dans le Mammisi il fit graver la dédicace de la colonnade de la

cour, et érigea les obélisques devant le premier pylone. Ptolémée XIII, Néos Dionysos (80-52), est l'auteur de reliefs de la colonnade de la cour du temple de la naissance et du premier pylone. Auguste (30 avant J.-C.) et Tibère (14-37 après J.-C.) consacrent des reliefs dans le temple de la naissance et à la colonnade extérieure ouest. Enfin Antonin le Pieux (138-161 après J.-C.) fait encore sculpter des reliefs dans le temple. On a donc travaillé pendant près de cinq siècles à l'achèvement du temple d'Isis de Philae. On s'explique ainsi les irrégularités étranges du plan. A l'entour, diverses divinités ont leurs sanctuaires, par exemple le temple d'Hathor, construit par Ptolémée VI, Philométor et Ptolémée IX, Evergète II, avec un vestibule ajouté par Auguste ; enfin le célèbre kiosque d'époque impériale avec reliefs de Trajan (Art, pl. 93). Dans les colonnades on remarquera la grande variété des colonnes florales (Art, pl. 92). Au temple de la naissance, les chapiteaux floraux sont surmontés d'un chapiteau hathorique, ce qui produit un effet assez étrange. Au second pylone, les rainures destinées aux mâts ne sont pas égales sur les deux massifs ; peut-être les a-t-on faites ainsi de manière à racheter la différence de hauteur de deux mâts qui se trouvaient à pied d'œuvre. Derrière le second pylone la disposition du plafond de l'hypostyle détermine, par son ouverture rectangulaire, une cour minuscule, terminée dans le fond par des colonnes autrefois réunies par des entre-colonnements. C'est presque un compromis entre l'ancienne salle hypostyle derrière le pylone, comme à Karnak, et le pronaos ouvert à la partie supérieure, tel qu'il existe par exemple à Edfou. Les trous qui existent encore dans la corniche montrent qu'on pouvait tendre un vélum pour fermer l'ouverture supérieure.

Quand on veut apprécier le kiosque inachevé il ne faut pas oublier que les blocs qui surmontent les chapiteaux floraux devaient très probablement être sculptés, soit en chapiteaux hathoriques, soit avec des figures du dieu Bès.

Temples de Nubie. — Les rois grecs et surtout les empereurs Romains ont ajouté toute une série de constructions aux monuments du Nouvel Empire que nous connaissons déjà dans cette région. En général, les temples de Nubie ne sont pas caractérisés

par un travail particulièrement fin et il suffira de signaler brièvement les principaux d'entre-eux, en indiquant l'un ou l'autre détail intéressant.

Le temple de Debod a été commencé par le roi nubien Ezekher-Amon au commencement de l'ère ptolémaïque et agrandi par Ptolémée Philométor.

A Kertassi, il reste quelques colonnes d'un kiosque à colonnes florales et hathoriques. Sur les colonnes florales on constatera l'ajoute de détails délicats qui viennent rehausser le travail principal, apportant à l'ensemble plus de complication : on ne pourrait cependant reprocher au sculpteur d'avoir détruit, par-là, l'effet général.

Le temple de Tafé, d'époque romaine, a une façade qu'on ne peut pas précisément qualifier de belle. Elle nous montre ce que devient le type de l'entre-colonnement utilisé par des artistes peu habiles. On a fait monter ces murailles jusqu'aux chapiteaux, qui sont même partiellement engagés. Au lieu d'être resté fidèle au type de la demi-porte on a mis un linteau compliqué à trois étages, qui se combine maladroitement avec les chapiteaux floraux.

Le temple de Kalabehé, de l'époque d'Auguste, montre d'abord un quai, puis une plate-forme, un pylone, une cour à colonnes, un pronaos et trois salles servant de sanctuaires. Il y a un mur d'enceinte qui s'appuie sur la cour à portique, et un second dont la partie postérieure est constituée par la montagne. Dans l'angle de cette seconde enceinte se trouvent les restes d'un kiosque ou peut-être d'une chapelle de la naissance.

A Dendour, Auguste construisit également un petit temple sur un quai. La façade du pronaos est gracieuse et de jolies proportions. (Le mur d'entre-colonnement et la demi-porte ont été détruits).

A Dakké, il y a encore un grand temple, dont une partie date du roi éthiopien Ergamène et de son contemporain Philopator. Evergète II y ajoute un pronaos, les empereurs romains bâtissent le saint des saints et le pylone.

Enfin à Maharraka existe un temple inachevé de l'époque romaine, avec les chapiteaux des colonnes à peine dégrossis.

Tombeaux. — On connaît quelques tombeaux de l'époque ptolémaïque et romaine, se rattachant aux types anciens. Ce sont ou bien des chambres creusées dans la montagne, par exemple une tombe d'Athribis, avec peinture de fort mauvais style, ou des chambres souterraines, décorées de reliefs avec des scènes empruntées d'ordinaire au rituel funéraire. A Alexandrie, on a découvert plusieurs grands tombeaux qui se rattachent au type classique de la catacombe. Le plus important est le tombeau de Kom-ech-Choukafa, vraisemblablement de la fin du premier siècle après J.-C. La partie la plus intéressante au point de vue architectural est la façade ou plutôt le portique de la chapelle principale, où des éléments classiques se mêlent aux éléments égyptiens, dont plusieurs ont subi une forte altération. L'entablement, quoique mouluré à la grecque, est orné d'un disque ailé et de deux faucons ; il est supporté par des colonnes qui dérivent directement des égyptiennes, bien que le chapiteau montre, à côté des éléments floraux, des enroulements probablement étrangers à l'art égyptien. De plus, on a posé ces colonnes sur des socles qui n'ont rien d'égyptien. Au mur du fond on voit en relief des divinités sous forme de serpents, qui tiennent des emblèmes classiques, et au-dessus d'elles des ornements inconnus, en forme de bouclier : tandis que le linteau de la porte copie fort exactement une corniche égyptienne, avec disque ailé, surmontée d'une série de serpents. L'intérieur de la chapelle nous montrera des bas-reliefs où l'art égyptien est déformé d'une manière monstrueuse.

CHAPITRE XL

ÉPOQUE GRÉCO-ROMAINE

Sculpture et arts industriels

Statues. — Les documents pour l'étude de cette période sont relativement rares. Ceux qui ont été signalés n'ont pas toujours été étudiés avec suffisamment de précision, et, jusqu'à présent, nulle part on n'a cherché à les réunir d'une façon systématique. Il serait par conséquent hasardeux de vouloir faire à ce sujet plus que quelques remarques générales. On peut constater pour un premier groupe de statues qu'elles sont travaillées à peu près entièrement dans la tradition des époques anciennes, sans que l'influence classique apparaisse en aucun détail. C'est le cas pour une statue de Ptolémée Philadelphe, au Vatican. Elle représente le roi égyptien debout, en marche, avec pagne ordinaire ; la coiffure est le klaft, aux deux extrémités retombant sur les pectoraux. L'expression de la figure se relie sans difficulté à certaines têtes royales de l'époque saïte, dont nous avons signalé la rondeur et les traits peu expressifs. Quand on compare cette statue avec une autre, malheureusement anonyme, trouvée près de Marathon et conservée au Musée d'Athènes, on ne trouve, à première vue, pas de grandes différences : l'attitude est identique, tous les détails de vêtements et de coiffure sont bien dans la note pharaonique (Art, pl. 196). Cependant, il est incontestable que la statue d'Athènes, analysée de plus près, trahit des influences classiques manifestes. C'est certainement un des monuments où le sculpteur a fait passer le plus de l'esprit classique dans une statue traitée selon les données traditionnelles.

On peut classer avec les œuvres de ce genre une tête de basalte, du Musée de Bruxelles : la coiffure est bien la double couronne égyptienne, mais le traitement de la figure s'écarte déjà d'une façon notable de la manière égyptienne, particulièrement dans la façon dont sont exécutés les yeux.

On connaît, par contre, un certain nombre de statues où la figure a été traitée à la manière grecque sur un corps égyptien. Le premier exemple que l'on peut citer est une grande statue, découverte dans le sanctuaire de granit de Karnak, et dans laquelle on a voulu reconnaître Alexandre IV (Art, pl. 96). Le corps, comme on vient de le dire, est entièrement égyptien et l'observateur n'est pas peu surpris de le voir surmonté d'une tête absolument grecque, dont les mèches de cheveux, soigneusement exécutées, dépassent le bord du klaft. On notera aussi que le cou est plus allongé que dans la plupart des statues égyptiennes. La draperie qui recouvre les cheveux et qui détermine par sa disposition la coiffure habituelle des rois égyptiens, a subi également quelques modifications. Généralement le pli, dans la partie qui tombe verticalement, se trouve à peu près à la hauteur du menton, tandis qu'ici il se trouve à la hauteur de l'épaule et les deux parties qui retombent sur les pectoraux ne se rattachent plus au reste de la coiffure d'une manière aussi rationnelle. Une tête de Ptolémée VI, Philométor, trouvée dans la mer près d'Egine, montre également le mélange des formes. Le visage est mutilé, mais il en reste assez pour reconnaître qu'il n'avait rien d'égyptien. Les boucles de la chevelure sont soigneusement marquées au-dessus du front. Sur les côtés on voit cependant des parties du klaft, mais celui-ci ne semble plus exister à la partie antérieure. La tête est surmontée d'une couronne égyptienne, d'où descend un serpent qui se dressait sur les mèches du front. Le Musée du Caire possède encore une bonne statue d'un Ptolémée indéterminé. Le corps est égyptien, le klaft bien agencé, mais la face est entièrement grecque.

Passons aux statues de reines. Une d'elles, au Vatican, représente d'après l'inscription, Arsinoé, sœur et femme de Ptolémée Philadelphe. L'œuvre rappelle immédiatement Amenardis Ire ou Shapenapit II du Caire : la pose est la même, ainsi que le vêtement, les détails de coiffure, etc. On notera la sécheresse de l'exécution, la longueur démesurée des jambes et la forme sphérique des seins qui se constate déjà à l'époque saïte, mais qui ne fait que s'accentuer plus tard. Tous les détails de cette statue sont manifestement égyptiens. Il en est de même pour le fragment d'un groupe gigantesque, conservé dans la collection Waroqué à Mariemont (Belgique), et qui provient d'Alexandrie. Il paraît bien qu'il s'agissait

du groupe de Cléopâtre et d'Antoine. On assure que c'est le seul portrait quelque peu authentique que l'on posséderait de la fameuse reine. Ce fragment permet de constater que, jusqu'à la fin du règne des Ptolémées, certains sculpteurs avaient conservé fort exactement les traditions des anciennes écoles indigènes.

C'est encore une reine que nous montre une statue du Musée du Caire et qui est d'une remarquable laideur. Le détail de la couronne ne permet pas d'hésiter sur l'identification. Ce monument est un premier exemple d'une transformation, due certainement à l'art grec. La reine est vêtue encore d'une robe qui serre étroitement le corps et qui laisse transparaître toutes les formes, mais on a marqué les plis de l'étoffe qui n'étaient pas reproduits dans les statues plus anciennes. Il y a de plus un détail particulier. Un nœud est formé sur la poitrine, entre les deux seins, et ce nœud est devenu un signe caractéristique de la basse époque, que l'on appelle, peut-être pour l'avoir trouvé d'abord sur des statues d'Isis, le nœud isiaque. La reine tient dans la main gauche une fleur de lotus, emblème rare dans les sculptures plus anciennes, tandis que nous allons encore le retrouver sur quelques monuments de basse époque, par exemple sur la soi-disant Isis du Vatican. Déesse, reine ou grande dame, rien ne permet de décider la chose avec précision. La robe à plis, avec nœud isiaque, laisse transparaître toutes les formes. On notera la longueur du corps et l'étroitesse de la taille. Ce sont les mêmes formes que l'on remarque sur une statue du Musée de Bruxelles, qui est tout entière encore dans les traditions égyptiennes mais qu'on doit néanmoins dater sans hésitation de l'époque grecque. L'exagération des seins est particulièrement marquée dans ce dernier exemple. La face se rattache aisément aux modèles de l'époque saïte-ptolémaïque. Une œuvre comme celle-ci nous montre des sculpteurs extrêmement maîtres de leur métier ; ils le connaissent à fond et ce n'est pas sur de telles pièces que l'on peut montrer la rapide décadence de l'art égyptien. La statue de reine, du Caire, que l'on vient de rencontrer, est, somme toute, peut-être de la même époque, mais elle est due à un atelier provincial ou simplement à un mauvais ouvrier. C'est le jugement qu'il convient de porter aussi sur une statue de prêtresse au Musée d'Athènes. La dame est vêtue de la robe à plis, drapée de manière à laisser voir à nu

un des seins, ce qui est un détail assez curieux. La tête est disproportionnée pour le corps et le travail ne rappelle plus en rien la manière égyptienne des bonnes époques.

Une Isis (?) de la collection Baracco à Rome nous apporte encore une œuvre d'un caractère tout différent et dont on a rapproché un buste de femme de l'époque romaine, au Musée du Caire, bien que leur ressemblance ne soit pas frappante.

Citons à présent quelques exemples de statues privées. Deux des plus intéressantes sont au Musée de Berlin. La première nous montre un vieillard, dont le corps est entièrement traité à la façon traditionnelle, mais dont la tête, qui se penche légèrement sur le côté, témoigne d'une influence indubitable de l'art occidental (Art, pl. 97). Cette tête a de l'analogie avec les têtes saïtes, expressives et même tourmentées, que nous avons étudiées précédemment, mais on y a mis encore plus que dans les têtes saïtes, et la comparaison peut se faire avec les œuvres des coroplastes de Smyrne. La seconde statue de Berlin représente Harsinebef, qui était général des troupes du Delta et prêtre de Neit de Saïs, ce qui n'empêche que son portrait soit conçu dans une note bien peu égyptienne. Le corps est enveloppé dans les plis d'un manteau et la face a perdu à peu près toute ressemblance avec les œuvres saïtes.

Une tête du Musée de Copenhague est un exemple intéressant de la combinaison des deux influences. De face, elle n'a rien d'égyptien, mais si on la retourne on se trouve en présence des restes d'un pilier dorsal, décoré de figures et d'inscriptions égyptiennes, d'un dessin encore très ferme. Il est difficile de vouloir mettre une date sur tous ces monuments. Dans la catacombe de Kom-ech-Choukafa, à Alexandrie, on a pu au contraire assigner à la fin du premier siècle après J.-C. deux statues placées dans les niches du portique de la chapelle principale. L'homme est encore très égyptien d'allure, bien que la tête soit franchement romaine. Il en est de même pour la femme, qui — chose à noter — avance la jambe droite, tandis que l'homme restait fidèle à la tradition égyptienne qui veut que l'on parte du pied gauche.

On possède aussi quelques bonnes statues d'animaux appartenant à la basse époque. Ainsi, devant la façade du temple d'Edfou, un grand faucon tient entre ses pattes un petit personnage

debout, dont la draperie est disposée comme une toge. Dans la cour du même temple, devant le pronaos, il y a aussi un grand faucon d'un travail excellent et qui n'est pas inférieur aux œuvres plus anciennes. On peut citer encore le taureau d'Adrien au Musée d'Alexandrie ; il est plutôt classique, bien qu'il porte encore sur les cornes les emblèmes égyptiens. Il y a également quelques figures de lions servant de gargouilles dans les temples d'Edfou, de Dendéra. N'oublions pas de mentionner les sphinx, notamment ceux du Sérapeum de Memphis, mais leur style est lourd et maladroit.

Bas-reliefs. — Un grand nombre de parois des temples portent des bas-reliefs qui s'échelonnent depuis Alexandre le Grand jusqu'aux empereurs romains du second siècle.

Commençons à envisager quelques exemples au point de vue de leur disposition générale. Au premier pylone de Philae, décoré par Ptolémée XIII, on voit, à la partie inférieure, de grandes figures de divinités, ainsi que le roi abattant des prisonniers. Au-dessus, des tableaux de petites dimensions donnent des scènes d'adoration et d'offrande. Au second pylone du même temple les reliefs sont de Ptolémée IX et la disposition est à peu près la même. En bas, on voit Hathor et Horus recevant les offrandes du roi, tandis qu'au-dessus réapparaissent les petits tableaux. Sur les parois extérieures du temple de Dendéra nous retrouvons encore une disposition semblable, mais cette fois il est possible d'en donner une explication logique. En effet, les grandes figures occupent un espace délimité par une ligne qui se trouve à peu près exactement au niveau des plafonds des chambres intérieures. Les petites scènes d'offrande sont alors à la partie supérieure de la muraille qui constitue, comme nous l'avons vu, une sorte de parapet autour des plates-formes extérieures de l'édifice. On peut remarquer sur cet exemple le rôle réellement envahissant que jouent les inscriptions dans ces représentations. Les hiéroglyphes de basse époque n'ont plus le beau dessin, la régularité, la simplicité même des inscriptions plus anciennes. C'est une abondance de détails, un resserrement des signes qui produisent une impression de désordre et de confusion. On serait tenté de dire que, si aux époques anciennes les inscriptions expliquent les scènes, ici les images

jouent plutôt un rôle subordonné, comme des illustrations insérées dans un texte.

On chercherait en vain dans les temples ptolémaïques des représentations de sujets historiques. Les grands événements de l'histoire du monde dans lesquels l'Egypte est parfois entraînée, ne touchent plus directement les divinités égyptiennes et il n'y a plus de raison de faire figurer sur les murs des temples les épisodes des guerres et des révolutions étrangères. Le roi grec ou l'empereur romain remplit à l'égard des dieux d'Egypte ses devoirs de successeur des pharaons, et c'est là ce qui importe avant tout. Il existe cependant, dans le couloir du temple d'Edfou, une série de tableaux qui rappellent par leur allure générale certains épisodes historiques. Il s'agit du récit détaillé et illustré des luttes mythologiques du dieu Horus d'Edfou contre ses ennemis. On a, par exemple, un bateau qui s'avance, la voile gonflée ; à l'arrière le dieu Horus enfonce sa pique dans le corps d'un hippopotame qui se trouve dans l'eau. A l'avant du bateau est agenouillée la déesse Isis qui tient en mains les chaînes immobilisant l'ennemi de son fils. On n'est pas peu surpris de voir sur la rive le roi, debout, qui enfonce également sa pique dans le corps de l'hippopotame. Il collabore ainsi à l'acte du dieu, vainqueur de son adversaire. Faut-il croire que c'est la représentation d'épisodes de cérémonies religieuses qui s'exécutaient à proximité du temple. Après tout, c'est possible, mais il est curieux de remarquer que l'inscription raconte les épisodes de la guerre divine, avec toutes les précisions géographiques et chronologiques désirables.

A l'intérieur des temples les scènes rituelles sont extraordinairement nombreuses. Citons les tableaux si bien conservés du sanctuaire de granit de Philippe à Karnak, ou des tableaux au nom de Néron au temple de Dendéra. Les scènes sont en général de petites dimensions ; elles se superposent à plusieurs rangées sur la paroi, laissant en général au visiteur une impression de monotonie. Le procédé est souvent le relief ; très fréquemment aussi le relief dans le creux. Il semble que parfois des considérations d'éclairage aient fait préférer ce dernier procédé pour les parois exposées à un éclairage particulièrement vif. Dans l'exemple cité, de Néron à Dendéra, que l'on remarque de quelle manière les panneaux à inscriptions se dégagent sur la muraille à un niveau

différent de celui des tableaux, ce qui n'existe pas aux époques plus anciennes. Cela tient peut-être à ce que le relief des figures est beaucoup plus accentué que précédemment et qu'une saillie aussi puissante n'était pas possible pour les fins et délicats hiéroglyphes auxquels on se contentait de donner un léger relief. A la base des murailles, au lieu du lambris uni ou des processions de Nils, que l'on rencontre quelquefois aussi à la basse époque, on trouve souvent un ornement floral formé de tiges de papyrus de deux espèces et de boutons de lotus disposés en un décor assez élégant. Sur la bordure supérieure des parois, on retrouve encore les « kakerou », mais ceux-ci sont disposés par groupes espacés, entre lesquels on a inséré des cartouches royaux, placés sous la protection d'oiseaux sacrés, les ailes étendues.

Au point de vue du style, nous remarquerons d'abord, dans un certain nombre de reliefs, un pastiche souvent fort adroit du style des époques plus anciennes. Nous avons mentionné à Karnak, au temple de Ptah notamment, des parties refaites par les Ptolémées dans le style de Thoutmès III. On peut relever à Karnak également des imitations du style des Ramessides. On en a signalé à Medinet-Habou. Il est certain que le dessin des figures suit de fort près les modèles anciens et qu'un examen sommaire tromperait bien des visiteurs. Quand on est averti, on remarque plus de mollesse dans l'exécution ; mais ne pourrait-on relever des défauts de ce genre dans des reliefs antiques dont la date est tout à fait indiscutable ? Quand les sculpteurs furent chargés de décorer au nom d'Alexandre le sanctuaire des barques du temple de Louksor, ils avaient partout autour d'eux les beaux reliefs d'Aménophis III. Un peu d'application leur a permis aisément de faire de bons pastiches. Les figures sont élégantes, le mouvement juste et il faut être averti pour s'aviser qu'il y a un peu plus de sécheresse dans l'exécution, notamment que la tête du roi n'est pas aussi adroitement dessinée. L'examen des hiéroglyphes donne un résultat moins favorable et ici certainement on peut noter une décadence manifeste.

Nous venons de dire que certains bas-reliefs qui pastichent les œuvres anciennes, font preuve d'un peu de mollesse. Cette tendance va rapidement s'accentuer. Si l'on regarde un bas-relief de Philippe, au sanctuaire de granit de Karnak, on sent déjà

dans quelle direction néfaste s'engagent les sculpteurs, probablement sous l'influence des Grecs. En même temps, ils augmentent de plus en plus la saillie donnée au relief. C'est très sensible déjà sur un fragment de Ptolémée I[er] au Musée d'Oxford. Cela ne veut pas dire cependant, qu'à l'occasion, certains sculpteurs n'aient pas su s'observer et rien n'est plus frappant à cet égard que de comparer quelques sculptures d'un même roi dans un même temple. A Kom-Ombo, il y a des séries nombreuses de reliefs de Ptolémée IX. Les uns nous montrent des figures élancées, fermes, sobres d'exécution, tandis que d'autres offrent des personnages aux formes trapues, molles et gonflées. Dans un premier exemple on pourrait noter la ressemblance des formes générales de la déesse avec les statues que nous avons examinées au commencement de la leçon. La manière dont un des seins a été figuré est assez surprenante (Art, pl. 198). Dans un second relief on verra Ptolémée IX recevant des mains du dieu Horus le glaive et le signe des fêtes, scène bien connue. Le roi est accompagné de deux reines ; il est vêtu d'un grand manteau, qui certainement n'est pas dans la tradition égyptienne ; les reines ont la robe, reproduite tout à l'heure par les statues, avec le nœud sur la poitrine. La laideur — car il y a une véritable laideur dans ce tableau — ne dérivait cependant pas du manque de virtuosité du sculpteur, car il a réussi à merveille les pieds de ses figures. La faute en est bien certainement au dessinateur qui n'a pas su rester fidèle aux principes anciens ; mais la faute en est surtout à cette exagération dans le relief qui veut faire, en quelque sorte, un compromis entre les légères silhouettes égyptiennes, à peine modelées, et le véritable bas-relief tel que les Grecs l'entendaient.

Ce serait un tort de croire qu'il y a, à ce point de vue, une décadence continue et que, de règne en règne, les reliefs se dégradent de plus en plus. Il suffirait pour se convaincre qu'il n'en est rien de se reporter à quelque distance, dans le même temple, devant un bas-relief de Ptolémée XIII, qui est d'une tenue et d'une correction infiniment supérieures. Sans vouloir dire qu'il vaille comme dessin et comme composition les tableaux religieux du Nouvel Empire, on reconnaîtra cependant qu'un art semblable était encore susceptible de produire des chefs-d'œuvre. Ce bas-relief de Ptolémée XIII peut supporter la comparaison avec les meilleurs

reliefs de l'époque saïte. Il en est de même, d'ailleurs, de certaines figures du début de l'époque impériale, bien qu'ici, en général, l'exécution tende à devenir beaucoup moins parfaite. Que l'on compare un Auguste de Dendéra avec une scène d'offrande du même souverain à une autre partie de ce temple. Le premier est bien campé, tandis que le second est beaucoup moins solide. On aura la même impression en présence de Néron. Le dieu et l'empereur manquent de fermeté et la comparaison avec les reliefs des époques plus anciennes devient de plus en plus difficile. Il est bon de signaler, en passant, que plusieurs de ces reliefs tardifs montrent des détails d'ornementation dans les vêtements ; ce qui correspond sans doute au développement d'une industrie signalée au Nouvel Empire, mais dont on trouve de nombreux exemples à l'époque chrétienne.

Avant d'abandonner les bas-reliefs, n'oublions pas de citer une figure de porteuse d'offrandes du temple de Kom-Ombo, dans des parties décorées à l'époque romaine. Le panneau est rempli autant qu'on l'a pu : la femme, qui porte sur la tête le signe hiéroglyphique signifiant « champ », tient sur ses bras une table à plusieurs étages garnie de vivres et de fleurs. A ses mains et à ses bras sont accrochés des oiseaux, des fleurs et des bourriches en paille. A ses pieds s'avance un animal gras. Du sol s'élèvent deux tiges de papyrus sur lesquelles sont placés des oiseaux qui battent des ailes. Il y a un groupe de cailles devant l'animal. Sous un des bras de la porteuse passent des tiges qui se terminent aux deux extrémités par des fleurs, tandis qu'on a trouvé le moyen de piquer encore sur ce fond quatre figures d'oiseaux qui battent des ailes. Tout cela fait un tableau assez compliqué qui détruit presque entièrement l'impression majestueuse que font d'habitude ces processions de domaines apportant leurs tributs. Il suffirait pour s'en persuader de comparer ce relief avec des porteuses d'offrandes du tombeau de Ptah-Hetep. Rappelons que les femmes d'un bas-relief saïte montraient déjà en germe toutes les fautes qui maintenant sont absolument flagrantes.

La catacombe de Kom-ech-Choukafa donne aussi quelques bons exemples de la décadence du relief en Egypte. A l'intérieur de la chapelle principale, aux deux côtés de la porte, il y a des figures de divinités qui ne sont guère égyptiennes d'aspect, à part leur

tête d'animal. Dans les niches, au-dessus de sarcophages, dont la décoration est entièrement classique, il y a des bas-reliefs vraiment hideux et qui porteraient à croire que les sculpteurs d'Alexandrie, à ce moment, n'avaient pas beaucoup plus de connaissances réelles de l'art égyptien que certains décorateurs modernes qui, dans des tableaux d'exposition, veulent faire à leur tour de la décoration à l'égyptienne. Dans une scène, on voit la momie couchée sur un lit funéraire, mais on ne saurait s'empêcher de sourire en regardant ce qu'est devenu le lion qui orne la couche. Un autre panneau fait assister à l'adoration du taureau Apis. L'animal est encore passable, mais le roi qui lui offre un collier, ainsi que la divinité ailée qui protège l'animal sacré, sont de véritables caricatures. Une scène d'offrande montre encore quelque chose de plus laid, si possible. Dans un angle, on a voulu graver des signes qui ressemblent à une inscription, mais il est clair que le sculpteur ne connaissait plus un seul hiéroglyphe. Dans un tombeau voisin, on a trouvé un spécimen du travail des peintres et certainement leurs tableaux sont encore plus ridicules que l'œuvre des sculpteurs. Autant dire que chez eux l'art égyptien n'existe plus.

Arts industriels. — On possède de nombreux objets de tous genres constituant des spécimens des différents arts industriels à l'époque gréco-romaine. Le mélange de l'art classique et de l'art égyptien y est parfois plus marqué que dans les grands monuments. Il suffira de citer les vases en faïence émaillée, en pierre, en verre, et même en verre soufflé et parfois gravé. On connaît de nombreux morceaux de mosaïque en pâte de verre, témoignant d'une virtuosité professionnelle déconcertante ; des motifs multicolores étaient obtenus dans toute la profondeur de la pâte, avec une telle régularité, que partout où l'on découpe la pièce on retrouve le modèle parfait.

De nombreuses figurines en terre cuite doivent être les images religieuses populaires. Elles combinent, à parties parfois égales, les éléments égyptiens et gréco-romains ; ce qui en général caractérise ces petits monuments, c'est une grossièreté d'exécution qui empêche de leur faire une place plus étendue dans l'art de l'Egypte. On peut citer, au contraire, un certain nombre de figures

de divinités en bronze, dont quelques-unes sont parfois très remarquables. Souvent elles sont purement classiques d'inspiration et l'on s'est contenté de les « égyptianiser » par des attributs ou des couronnes de dimensions minuscules. Dans la bijouterie, c'est également l'influence de la Grèce qui domine.

Il reste à faire une place spéciale à une industrie spécifiquement égyptienne : celle des masques de momies. Nous avons vu précédemment des cercueils du Nouvel Empire dont la face était sculptée avec une grande perfection. Pour répondre au même but funéraire on a eu recours, à la basse époque, à divers procédés. Sous les Ptolémées, les masques sont en général en cartonnage peint ou doré. Vers la fin de l'époque ptolémaïque, on trouve des masques en plâtre, dont plusieurs sont des portraits d'une vérité frappante (Art, pl. 99 et Recueil, pl. 50 et 97). S'il en est qui ont gardé encore quelque chose d'égyptien dans le traitement général des formes, la plupart des meilleurs spécimens sont cependant entièrement grecs. A partir du premier siècle après J.-C. on les remplace par un portrait peint sur une planchette, fixée dans les bandelettes de la momie (Art, pl. 100 et 200). On en a trouvé surtout au Faïyoum. Les portraits Graf ont produit une véritable sensation en Europe lors de leur découverte. Depuis, Petrie en a trouvé d'abondants spécimens à plusieurs reprises. Mais tous ces portraits se rattachent directement à la peinture antique et ce n'est plus que comme manifestation d'un usage égyptien qu'il fallait les mentionner ici. Rapidement la décadence se fait sentir, comme on peut en juger par un portrait de momie, probablement d'époque byzantine, au Musée du Caire.

CHAPITRE XLI

L'ART ÉGYPTIEN EN NUBIE ET AU SOUDAN

L'ART EN ÉGYPTE A L'ÉPOQUE CHRÉTIENNE

En étudiant l'art primitif de l'Egypte on a mentionné incidemment la civilisation primitive de Nubie. Les recherches récentes ont montré qu'il y avait eu d'abord une identité de production industrielle et, en général, identité de civilisation entre la Haute-Egypte et la Nubie. Plus tard, tandis que les premières dynasties règnent sur la Haute Egypte, il se constitue en Nubie, sur le fond primitif, une civilisation à physionomie particulière. Les rois égyptiens faisaient de temps en temps des incursions dans ce pays habité par des noirs. Snéfrou en ramène sept mille prisonniers et deux cent mille têtes de bétail. Les fouilles de Reisner à Kerma ont révélé l'existence d'un établissement égyptien qui remonte à l'Ancien Empire.

Au Moyen Empire, les rois d'Egypte multiplient leurs expéditions dans la région du Haut Nil. Nous nous sommes occupés des forteresses établies à Semné et à Koummé, dans la région au sud de la seconde cataracte de Ouady-Halfa. On peut citer dans la même région le temple de Bouhen.

Sous la XVIIIe dynastie le pays de Kash, comme l'appellent les inscriptions, devient une province égyptienne gouvernée par un vice-roi. Les pharaons construisent des temples importants dans tout ce territoire nouvellement annexé. A Ouady-Halfa c'est le temple d'Aménophis II ; à Sedeinga un temple en l'honneur de la reine Tii ; à Soleb un gigantesque édifice égal au temple de Louksor, construits tous deux par Aménophis III ; à Sesebi Aménophis IV consacre un sanctuaire au dieu Aten ; Ramsès II érige un temple encore à Napata ; etc.

A l'époque de la XXIe dynastie, certains disent à l'avènement de Sheshonq Ier de la XXIIe dynastie, les descendants des rois

prêtres d'Amon de Thèbes se retirent à Napata et fondent le royaume indépendant d'Ethiopie. La ville de Napata est située au pied de la montagne appelée Gebel-Barkal, un peu avant d'arriver à la quatrième cataracte. C'est de là que partit Piankhy pour conquérir l'Egypte en 730. C'est dans un des temples de Napata que Mariette découvrit la stèle qui raconte la défaite des rois égyptiens, en même temps que plusieurs stèles historiques éthiopiennes. On connaît à Napata les ruines de six temples. Il y a en outre quatre groupes de pyramides : à Zouma, Kourrou, Tangassi et Nouri. En 660, comme on l'a vu, les rois éthiopiens qui avaient fondé une dynastie en Egypte sont refoulés en Ethiopie par les Assyriens. Les stèles de Napata donnent des détails intéressants sur les rois qui régnèrent ensuite : notamment Horsiatef, qui raconte son expédition au sud de Méroé, la construction de temples, et Nastasen, qui décrit ses campagnes et la défaite du roi de Perse, Cambyse, venu pour l'attaquer. Vers ce temps-là, la capitale politique est transportée à Méroé, tandis que Napata reste capitale religieuse. Les ruines de Méroé se trouvent près de Kaboûchîyé, où existent encore les ruines de plus de deux cents pyramides divisées en trois groupes.

On ne sait rien des Ve et IVe siècles avant notre ère. Ergamène, contemporain de Ptolémée Philadelphe, élevé à la cour de ce roi, réussit à se soustraire au pouvoir tyrannique exercé jusqu'alors par les prêtres de Napata. C'est à lui que remonte l'invention des écritures alphabétiques éthiopiennes dont il existe deux types, l'hiéroglyphique et la cursive. Ergamène édifia en Nubie le temple de Dakké. Un autre roi appelé Ezekher-Amon construisit le temple de Debot près de la première cataracte, ce qui indique jusqu'où s'étendait le pouvoir des Ethiopiens. On place parfois à l'époque ptolémaïque un roi Netekamon et sa femme Amonetari, qui auraient dédié de nombreux temples en style égyptien.

Des reines du nom de Candace occupent ensuite le trône. Sous l'une d'elles, dont les armées avaient pris d'abord Syène et Philae en 24 avant J.-C., le pays est envahi en 23 par le général romain Petronius, qui s'empare d'Ibrim et saccage Napata. Auguste ordonne l'évacuation. Néanmoins le territoire entre Syène et Maharaka est dorénavant regardé comme appartenant à l'empire romain. Sous Néron, une Candace règne à Méroé, mais il est question en même temps de quarante-cinq rois d'Ethiopie.

Vers la fin du second siècle de notre ère, on connaît un autre roi Netekamon, dont la femme s'appelle Amonetari. Leurs monuments sont nombreux à Amara près de la seconde cataracte, à Napata, à Méroé et dans la région appelée île de Méroé (entre le Nil Blanc, le Nil Bleu et l'Atbara), à Benaga, Naga et Mousaouwarat.

Vers le IIIe siècle après J.-C. la Basse Nubie est envahie par les Blemmyes, qui viennent du désert oriental. A la suite de leurs raids fréquents Dioclétien retire les garnisons de la région au-dessus des cataractes et charge les Nobades ou Nubas, tribu belliqueuse, de défendre contre leurs attaques la frontière d'Egypte.

Au IVe siècle Méroé est ravagée par les Nubas, mais peu de temps après, vers 350, le roi Aizena d'Abyssinie bat les Nubiens à leur tour. Méroé est définitivement détruite par Tazena, roi d'Aksoum en Abyssinie, au Ve siècle de notre ère.

Les Nubas, d'accord avec les Blemmyes, attaquent la frontière d'Egypte mais sont défaits vers 450 par Maximilien, général de l'empereur Marcien. Dans la paix qu'il conclut avec eux, les Nubas et Blemmyes reçoivent la permission de venir visiter le temple de Philae et d'emporter même en certaines circonstances l'idole d'Isis.

Au VIe siècle les Nubas se convertissent au christianisme. Silko, vers la seconde moitié du siècle, après avoir défait les Blemmyes fonde un nouvel état chrétien dont la capitale est fixée à Dongola, près de la troisième cataracte. Justinien ferma définitivement le temple d'Isis de Philae et transporta les idoles à Constantinople.

Telles sont les lignes générales de l'histoire de ces régions comme on a pu les rétablir par des recherches récentes. Mais les études relatives à l'archéologie nubienne et éthiopienne sont encore à leurs débuts. Si l'on commence à déchiffrer les inscriptions, on ne peut pas dire encore qu'on les comprenne. Dans ces conditions, il est difficile de vouloir présenter des conclusions au sujet de l'histoire de l'art éthiopien. On pourrait cependant proposer comme cadre provisoire, en laissant de côté la civilisation primitive, les étapes suivantes : 1° l'art égyptien est importé tout entier par les conquérants qui construisent des monuments dont le style est absolument semblable à celui des

monuments de l'Egypte propre ; 2° les rois d'Ethiopie qui se sont rendus indépendants après la XXIe dynastie, se considérant même comme les seuls souverains orthodoxes, construisent de grands monuments, mais dans un style altéré et alourdi. La décadence est analogue à celle que nous avons pu constater en Egypte, mais seulement à l'époque gréco-romaine, et elle dérive de l'insuffisance des artistes qui s'écartent toujours davantage des modèles, sans qu'il soit possible de raviver de temps à autre la tradition. 3° Les rois de Méroé développent au Ier siècle de notre ère et surtout au IIe siècle un art étrange, mélange de formes égyptiennes et classiques, qui dépasse en laideur et en bizarrerie tout ce que l'on peut voir en Egypte dans les périodes les plus décadentes. Les sculptures montrent des personnages obèses, à caractère nègre, surchargés d'ornements multiples. C'est dire que cette période n'est pas très intéressante. Il faut ajouter néanmoins que, dans les arts industriels, on a découvert un certain nombre de pièces curieuses, surtout en matière de céramique. Les fouilles de Nubie, principalement à Areika et Karanog, ainsi que les fouilles de Napata et de Méroé, ont révélé des séries de vases peints, dont les décors montrent un mélange, qui n'est pas désagréable, des symboles égyptiens et des ornements classiques.

Nous ne pouvons pas songer à étudier ici en détail les monuments de l'art éthiopien et nous nous bornerons à quelques exemples. Je citerai d'abord le pilier décoré de la figure du dieu Bès du temple de Tirhaka à Napata, où le dieu grotesque remplit le même rôle que les Osiris des piliers osiriaques égyptiens. Les nombreuses pyramides effilées des deux groupes de Napata et de Méroé sont construites en pierre. Sur une des faces s'appuie souvent un petit temple, précédé parfois d'un pylone, et on pourrait dire, en général, qu'elles se rattachent aux types traditionnels égyptiens. La différence consiste en ce que les pyramides éthiopiennes ont un angle plus aigu que les monuments du même type de l'Egypte. On n'a pas encore donné jusqu'à présent d'explication de ce fait. N'est-il pas curieux de constater que dans les signes hiéroglyphiques de l'Ancien Empire la pyramide apparaît souvent sous cette forme ?

Garstang a découvert à Méroé les ruines de plusieurs temples. Le grand temple du soleil est construit sur terrasses avec portique

à la terrasse inférieure. Le dallage était fait en carreaux de faïence bleus et jaunes. Les murs extérieurs étaient décorés de reliefs donnant des épisodes de scènes de bataille dans un style fort mauvais. Garstang a déblayé les ruines du temple d'Amon, du temple d'Isis, du temple du dieu lion, ensuite les ruines de deux palais, de bains royaux décorés de sculptures et d'ornements qui ont la prétention d'imiter des modèles classiques. Les décors en faïence émaillée jouaient un assez grand rôle.

A Benaga on a signalé deux piliers composites, ornés sur les faces d'images du dieu Bès, mais surmontés de chapiteaux hathoriques, combinaison qui n'est certainement pas très heureuse. Ce sont les ruines d'un Mammisi qui dépendait d'un temple d'Isis. Parmi les restes du temple de Naga il faut apporter une attention spéciale au petit kiosque romano-égyptien, dont les lignes générales se rattachent évidemment aux constructions égyptiennes, par exemple au kiosque de Philae, mais dont l'ensemble, par toute une série de détails, évoque plutôt le souvenir d'une construction romaine. Le kiosque est constitué par une série de colonnes réunies par de petits murs d'entre-colonnement, mais on a surmonté ceux-ci de fenêtres à linteau plat avec série d'uraeus, ou à linteau cintré bordé d'ornements où l'on ne reconnaît pas les formes égyptiennes. Il en est de même pour les chapiteaux aux formes composites, dont on ne saurait dire exactement s'il faut en faire honneur à l'art égyptien ou à l'art romain. A Mousaouwarat on a retrouvé d'immenses ruines enchevêtrées de temples et peut-être de palais, où l'on voit des colonnes dont les cannelures rappellent les monuments classiques, bien qu'elles aient la forme bulbeuse à la base et le chapiteau papyriforme des colonnes égyptiennes. On peut y voir aussi un tambour de colonne orné de personnages sculptés en relief à fortes saillies et dont le style est aussi peu égyptien que possible.

Garstang a trouvé à Méroé, dans le temple du lion, une figurine royale dont les formes générales se tiennent assez bien dans les limites de la tradition pharaonique, bien que le personnage ait le cou et la poitrine chargés d'ornements plus nombreux que les rois d'Egypte n'en portaient. Deux grandes statues d'un roi et d'une reine provenant du temple d'Isis nous permettent de sentir plus nettement dans quel sens l'art se détériore. On songe à certains fétiches africains plutôt qu'aux brillantes productions de

la sculpture royale de l'ancienne Egypte. Un groupe du Musée du Caire n'est pas beaucoup meilleur. Les insignes divins posés sur la tête du dieu permettent de reconnaître immédiatement l'influence égyptienne, mais le reste est plus mauvais que tout ce que les périodes de décadence, en Egypte même, nous ont permis d'entrevoir. Il faut arriver aux premiers siècles de l'ère chrétienne, dans les nécropoles nubiennes, pour voir ce que l'art est devenu sous la main de ces manœuvres maladroits. Une statue d'âme de Karanog, restaurée, serait admise sans hésitation au milieu des fétiches africains. On a appelé ces sculptures des statues d'âmes, car le sculpteur a combiné le corps de l'homme avec celui de l'oiseau. En effet, à la partie postérieure, se développaient des ailes et une queue d'oiseau, ce qui rappelle évidemment l'idée égyptienne de l'âme figurée sous la forme d'un oiseau à tête humaine.

Citons ensuite quelques spécimens de bas-reliefs. Un support de barque de Benaga au Musée de Berlin au nom du roi Netekamon est conçu à la manière égyptienne et les reliefs qui le décorent valent bien des sculptures de l'époque ptolémaïque ou romaine. Au contraire, l'altération est assez grande déjà dans une plaquette trouvée à Méroé dans le temple du lion, bien que l'exécution même témoigne d'une certaine habileté de technique. L'habitude de surcharger les rois et les dieux d'ornements multiples se manifeste bien sur cette pièce. Un fragment de stèle royale, sorti également des fouilles de Méroé, permet de constater une dégradation de style encore infiniment plus grande. L'équilibre général de la scène est égyptien, les détails de coiffure aussi, mais chaque trait est enlaidi, comme si un mauvais génie guidait la main du sculpteur pendant l'exécution de son travail. On remarquera un point curieux : le côté du siège de la déesse est décoré de la figure d'un sphinx manifestement d'inspiration grecque. Les temples de plusieurs pyramides ont fourni enfin des bas-reliefs royaux qui constituent le point culminant dans la laideur. On peut en voir à Berlin et au British Museum. On pourrait peut-être remarquer qu'à notre époque, quand un décorateur peu instruit veut imiter, dans un but commercial, le style égyptien il tombe presque mécaniquement dans les mêmes travers et produit des figures étroitement apparentées à l'art des nègres de l'Ethiopie,

mais qui ne rappellent nullement les bons documents du véritable art égyptien.

Les bijoux découverts par Ferlini dans la pyramide d'une reine d'Ethiopie et conservés à Berlin et à Munich, sont plus intéressants que beaux. A Karanog, on a trouvé des coupes en métal à décor ciselé, dont une au moins peut retenir l'attention, en ce qu'elle montre ce que les motifs dérivés de l'art égyptien étaient devenus aux premiers siècles de l'ère chrétienne sous la main des artistes africains. A ce moment, on peut dire véritablement que l'art pharaonique est mort dans les régions du Haut Nil, à la suite d'une longue agonie.

En Egypte sa disparition est plus soudaine : le christianisme l'a pour ainsi dire supprimé d'un trait. Comment le constater, sinon en examinant rapidement quelques monuments de l'Egypte chrétienne et byzantine qui se rattachent à ce qu'on a appelé l'art copte ? On a prétendu d'abord que l'art copte était l'art chrétien d'Egypte et qu'il s'était développé sous l'influence de l'art romain. Il semble que ce soit une erreur. Les études de Strzygowsky ont montré que l'art copte serait plutôt l'art hellénistique sorti de l'art grec, développé surtout en Asie Mineure, et traduit par des ouvriers égyptiens habitués encore à la technique et aux formes égyptiennes. En ce cas, le rôle joué dans cette formation par Rome et Byzance aurait été fort restreint.

L'art de l'Egypte chrétienne est connu principalement par les grands couvents et les églises, ensuite par un certain nombre de cimetières. Nous ne pouvons songer à étudier tous les problèmes que soulèvent ces monuments, car cela sortirait manifestement du cadre que nous nous sommes tracé et échappe du reste à notre compétence. Nous pouvons cependant faire quelques remarques rapides sur quelques documents. En architecture on continue toujours à employer les matériaux traditionnels de l'Egypte et à les disposer suivant les habitudes locales. La brique est d'un emploi extrêmement fréquent et l'on en tire des voûtes de différentes courbes, des absides et des coupoles sur pendentifs. On peut en voir encore de bons exemples dans les ruines du Couvent de Saint-Siméon, près d'Assouan, ou encore dans les nombreuses chapelles chrétiennes d'El-Bagaouat. La pierre est plus rarement

employée. Elle sert pour les colonnes, les encadrements de portes et certains décors. De fort beaux décors d'architecture ont été trouvés d'abord à Ahnasia, puis à El-Baouit, et dernièrement au couvent de Saint Jérémie à Saqqara. Le couvent de Saint-Jérémie a existé de la fin du Ve siècle au milieu du IXe. Les meilleures sculptures datent du début du VIe siècle et elles présentent de grandes analogies avec les décorations des églises de Justinien à Ravenne. Il faut citer particulièrement les chapiteaux, les pilastres, quelques colonnes et des frises. En réalité, on ne retrouve là-dedans plus rien de l'ancien art pharaonique, sinon peut-être ce goût marqué de la décoration florale. Serait-il impossible de soutenir qu'il y a un rapport de filiation entre les beaux chapiteaux composites de la basse époque et les chapiteaux floraux des couvents et églises coptes? Quand on en considère une petite série, on constate avec quelle rapidité les beaux motifs s'altèrent et s'alourdissent. Les artistes égyptiens à toutes les époques ont eu besoin d'un enseignement sévère. Dès qu'on les laisse à eux-mêmes, ils font vite preuve de négligence et les modèles se déforment rapidement entre leurs mains. Souvent les frises à feuillages sont d'une très grande richesse et font songer à certains décors peints du Nouvel Empire, tout au moins comme habileté à styliser et à grouper les éléments végétaux. Nous n'y retrouvons plus les fleurs de lotus, mais la grappe de raisin qui était déjà employée comme décor au Nouvel Empire, joue encore un rôle important dans les frises coptes. Le procédé de la peinture sur enduit, qui a été en usage à toutes les époques, a servi également à la décoration des églises et des chapelles. A Saint-Jérémie, à El-Baouit, à Saint-Siméon et en bien d'autres endroits, on a pu relever des restes intéressants de tableaux religieux, où l'on voit le Christ, les anges et les saints, sans qu'il soit possible de noter dans ces peintures quoi que ce soit qui rappelle l'art des pharaons.

Dans les arts industriels, les vieilles techniques se sont évidemment conservées et, dans ce domaine, il est plus facile que partout ailleurs d'établir des séries ininterrompues depuis la haute antiquité jusqu'au moyen-âge. On peut citer particulièrement à cet égard des spécimens de faïence émaillée. Les recherches sur ce sujet ont permis de rattacher la céramique émaillée des Arabes aux anciennes techniques pharaoniques.

On connaît quelques exemples de vases peints. Citons un spécimen du couvent de Saint Jérémie : il n'est pas impossible d'y retrouver la persistance de motifs anciens. Un décor en forme de palmettes est peut-être bien, après tout, un rappel des lotus. Dans les panneaux semi-circulaires nous trouvons des oiseaux et des scènes de chasse, notamment le lion qui déchire un animal. Ce sont là des motifs dont nous avons vu l'emploi dans l'art décoratif ancien. Nous le retrouvons encore sur un panneau d'un meuble, en bois sculpté, trouvé à Kom-Ishqau. La disposition même du lion et de l'animal qu'il poursuit rappelle le décor de petites boîtes du Nouvel Empire.

L'étude des tapisseries et des tentures, très nombreuses, trouvées dans les nécropoles de l'Egypte chrétienne, permet de relever ainsi quelques thèmes qui ont conservé des traditions de la vieille Egypte ; mais dans l'ensemble ils sont plutôt rares. Quant à la technique même de ces tapisseries elle se rattache aux spécimens du Nouvel Empire que nous avons eu l'occasion de mentionner. L'étude de l'altération des motifs sur les vêtements est également très caractéristique pour montrer avec quelle rapidité les dessins se déforment en Egypte. On pourrait aisément en relever d'autres exemples dans les différentes parties de l'art décoratif, mais ce n'est plus le moment de nous y arrêter maintenant.

Reste à citer une dernière catégorie de monuments coptes : ce sont les stèles funéraires. Maspero les a classées autrefois en majorité au XIe et même au XIIe siècle. Strzygowsky les met avant le VIIIe ; dans le catalogue des stèles du Musée du Caire deux seulement portent les dates de 693 et de 790 après J.-C. Ces pierres, érigées sur les tombeaux, et dont le rôle est évidemment le même que celui des stèles anciennes, portent des représentations en relief qui se rattachent à quelques grandes catégories. Le motif le plus fréquent est la croix, la croix inscrite dans une couronne, accompagnée de palme ; la couronne et la croix sont parfois posées sur les ailes d'un oiseau, probablement un symbole de l'âme, dans lequel on pourrait retrouver le descendant dégénéré des beaux oiseaux qui planaient au plafond des temples, ou dont l'image protégeait les figures royales. Il est étrange de constater que par une combinaison de la croix et de la couronne, dans laquelle est inscrite une croix, on soit retombé dans le vieux symbole

de la croix ansée, signe de vie. C'est bien elle que l'on relève sur toute une série de stèles, recevant parfois des ajoutes et des enjolivures qui en altèrent le caractère. Les symboles chrétiens sont souvent placés au milieu d'un ensemble architectural, conçu comme une sorte de niche ou comme une façade d'édifice, ce qui une fois encore nous rappelle le thème des vieilles stèles en forme de niches ou de chapelles. Dans le tympan apparaissent quelquefois deux paons affrontés et séparés par un autel. D'autres fois le champ de la stèle montre une décoration florale, au milieu de laquelle sont disposés des animaux, ce qui pourrait être la copie d'un motif fréquent dans les tapisseries. Exceptionnellement on rencontre la figure humaine ; généralement elle représente un personnage, homme ou femme debout, dans la pose de l'orant. Le style de ces « bonshommes » montre assez à quel niveau l'art était tombé à cette époque et comment, des vieilles traditions, il ne reste plus rien, tandis que les formes de l'art gréco-romain étaient à leur tour dégradées autant qu'il est possible de l'imaginer.

L'ancien art pharaonique s'était montré indifférent à la disparition des dynasties indigènes, mais son existence était indissolublement unie aux cultes des anciennes divinités. Quand les idoles furent détruites, les temples abandonnés ou transformés en églises, les formes artistiques, qui avaient survécu aux révolutions politiques pendant cinquante siècles, s'évanouirent pour toujours en quelques brèves années.

« L'art de l'Egypte, a dit Maspero, comme l'écriture, comme la » littérature, comme les sciences, comme la civilisation courante, » faisait bloc avec la religion de l'Egypte : le coup qui les frappa » le frappa et l'abattit. Il mourut tout entier, et le monde le perdit » de vue : pendant près de quinze siècles, on ne sut rien de lui, si » ce n'est que les écrivains classiques en racontaient des merveilles, » et que de rares voyageurs en avaient aperçu quelques restes » énormes au voisinage du Caire ou dans les déserts de la Thébaïde. » Les dessinateurs et les savants de l'expédition française l'ayant » tiré de l'oubli, il y a un peu plus de cent ans, il a reconquis dans » l'estime de la civilisation présente le rang d'où l'insouciance des » générations passées l'avait fait descendre. A dire vrai, il n'est

» pas encore et je crains qu'il ne soit jamais de ces arts pour lesquels » on s'enflamme à première vue. Certaines des œuvres qu'il nous » a léguées commandent l'admiration du moment qu'on les » rencontre, et il suffit d'y jeter les yeux pour les comprendre sans » plus de peine que les plus belles des Grecs et des Romains. Les » mérites des autres n'éclatent pas tout d'abord : on ne les saisit » qu'après une étude patiente, et l'on doit les enseigner aux gens » qui n'ont pas le temps de chercher eux-mêmes à les découvrir. » N'en est-il pas ainsi en littérature, et n'y a-t-il pas des poètes » anciens, Pindare par exemple, dont les vers ne sont plus que » le régal du très petit nombre ? Le beau y persiste comme au » temps où ils furent composés, mais le long commentaire qu'ils » exigent avant de consentir à livrer leur sens l'a voilé aux yeux » de la foule. Les artistes et les lettrés, que la sculpture et la » peinture égyptienne déconcertèrent à l'origine, sont revenus » déjà de leur étonnement : ils éprouvent à les goûter un plaisir » extrême... » (Ars Una).

Table des Matières

TABLE DES MATIÈRES

Deuxième partie : Ancien Empire

Troisième partie : Moyen Empire

Quatrième partie : Nouvel Empire

Cinquième partie : Basse Epoque

